النشيد الأبدى

أمل دنقل ... سيرة شعرية ثقافية

د . حسن الغرفى



النشيد الأبدى

أمل دنقل . . سيرة شعرية ثقافية

بمناسبة مؤتمر أمل دنقل الإنجاز والقيمة

من ١٨ - ٢١ مايو ٢٠٠٣

حسن الغرفى



٢٠٠٣

الإهداء

إلى روح أمل دنقل

إضاءة

قبل رحيله بشهور معدودة، ونحن نقرأ عن استفحال علته وتدهور صحته. ألح علي هاجس غامض بضرورة إعداد حوار نقدي أحاول من خلاله النفاذ إلى أعماق الرؤية الفنية لواحد من أهم شعرائنا المعاصرين، ومن ثم استطلاع مفاهيمه لكثير من القضايا التي تمس عالمه الشعري الخاص، وكذا واقع الشعر العربي المعاصر. وقد سعيت فعلا إلى محاولة تحقيق هذه الرغبة(١). غير أن الموت كان أسرع في اختطاف أحد المواهب المتميزة والأصيلة، بعد أن ظل شبحه يظلل معظم قصائده التي كتبها وسط ذلك العذاب الرهيب. لذا أرى أن بعض الوفاء لشاعر نعتز به كثيرا، يحتم علي ضرورة الالتزام بتحقيق ما بدأته في حياته.

وهكذا بذلت جهدا كبيرا في جمع، ما استطعت الوصول إليه، من كتاباته النثرية، وحوارات أجريت معه في المجلات والجرائد، إضافة إلى مساهمته في ندوة مجلة "فصول" الخاصة بقضايا الشعر المعاصر. ورتبتها أولا حسب تسلسلها الزمني من حيث النشر، ثم قمت بتصنيف لآرائه في محاور رئيسية، فيها إجابة عن العديد من المشكلات والقضايا الخاصة بالشاعر وبشعره، وبواقع الشعر العربي المعاصر. أما محور "آراء ومواقف" فهو حافل بمجموعة من الآراء حول القضايا الثقافية والفكرية، وشهادته في كثير من الشعراء

---

[1]– لقد تحمس الأستاذ **الدكتور حسن حنفي** للفكرة وأخذ – مشكورا – أسئلتي في إحدى سفراته للقاهرة، ومدها للناقد **الدكتور جابر عصفور** الذي كان دائم الزيارة للشاعر في فترة مرضه؛ غير أن ظروف "أمل" الصحية ساءت كثيرا الشيء الذي حال دون تحقيق الوعد بالإجابة.

والكتاب، وأنهيته بمقالة تبرز كيف تلقى "أمل" ديوان : "كائنات مملكة الليل" لأحمد عبد المعطي حجازي.

وذيلت المتن بهوامش تشير إلى المصدر وتاريخ ومكان نشره. ووضعت بعدها لائحة بالمصادر المعتمدة في إنجاز هذا الكتاب.

لقد كانت رغبتي، بداءة، أن يكون هذا العمل مسعفا للذين سوف يرصدون الأعمال الإبداعية لشاعرنا – البالغة الغنى والرحابة – بالدراسة والنقد. كما آمل أن أكون قد أسهمت – قدر جهدي – في تقديم وجه آخر من تراث شاعرنا، لاعتقادي أن الدراسة الكاملة المتعمقة لا يمكن أن تتم إلا بوضع كل أعمال الشاعر بين أيدي دارسيه.

بين يدي الشاعر

ولد الشاعر أمل دنقل في ٢٣ يونيو ١٩٤٠، في قرية القلعة، الواقعة في محافظة "قنا" بصعيد مصر. كان أبوه من خريجي الأزهر، يعمل مدرسا للغة العربية، ويكتب الشعر. تلقى "أمل" تعليمه في قنا، وحين أتم المرحلة الثانوية انتقل إلى القاهرة للالتحاق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ؛ لكنه سرعان ما هجرها ملتحقا بالعمل في مصلحة جمارك الإسكندرية، ثم استقال من عمله وعاد إلى القاهرة ليعمل بمنظمة تضامن الشعوب الأفرو-آسيوية. (من الصعب القول بأنه استقر في عمل ما).

"أنا لم أعرف لي عملا أو مهنة غير الشعر، لم أصلح في وظيفة، ولم أنفع في عمل آخر... إنني كنت راهبا في محراب الشعر وحده... أنت لا تستطيع أن تكون موظفا وكاتبا، أو صحفيا وشاعرا، الكتابة موقف متصل، أن تكون أو لا تكون، تكتب أو لا تكتب"(١).

عاش "أمل" في القاهرة فقيرا، يقتسم مع أصدقائه اللقمة والسيجارة والمعاناة. سلاحه في صراعه ضد الزمن القبيح والواقع الوقح، سيف الكلمة. وكان "أمل" يدرك هذه الحقيقة بوعيه وبصيرته، إلى أن اقتحم حلبة الصراع معه عدو لا تجدي معه الكلمة. إنه مرض السرطان الذي هاجمه بشراسة وراح يقتطع - مع مشارط الأطباء - أجزاء من جسده الفارع النحيل ؛ حتى أدركه الصمت الأخير، صبيحة السبت ٢١ مايو ١٩٨٣.

1- مجلة "اليمامة" (السعودية) العدد ٧٥٥ - يونيو ١٩٨٣ (من حوار مع الشاعر).

كان موته خسارة كبرى لشعرنا العربي المعاصر ، الذي فقد فيه صوتا شعريا متميزا، وشاهد عصر حبل بقيم الزيف والإحباط. وسيظل هذا الصوت قويا متميزا بين الجميع، يملأ الآفاق في انحياز إلى قضية إنساننا العربي.

لم يمتد العمر بشاعرنا "أمل دنقل" أكثر من ثلاث وأربعين سنة، أعطى خلالها للساحة الأدبية العربية عطاء شعريا شديد التميز والخصوصية، ومع هذا فإن النقاد والدارسين لم يهتموا بدراسة شعره اهتماما متأنيا وجادا ؛ فهل سيكون شأنه في هذا شأن الكثير من المبدعين الحقيقيين الذين لم يدرسوا إلا بعد وفاتهم ؟

خلف الشاعر ستة من الدواوين الشعرية :

لم يكن غريبا أن يكون أول ديوان يصدر له ثمرة مرة لأحزان هزيمة ٦٧، وهو : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" سنة ١٩٦٩. والعنوان يمثل إحدى قصائد الديوان التي قالها عشية الهزيمة الحزيرانية، وهذه القصيدة تمزج بين الأسطورة والواقع وتعبر بصدق مرير عن الآلام التي يعانيها مواطن منكسر إزاء هذه الهزيمة. نعم، لم يكن غريبا، فقد خرج هو وجيله وسط هجير الحرب العالمية الثانية وما أشاعته من حزن وبؤس، ثم رضع من نكبة فلسطين وتمزق الأمة العربية إزاءها، ثم قاسى الكثير من الأوجاع في مواجهة الهزيمة، لكنه رغم هذا ظل عنيدا يواصل المسيرة من أجل مستقبل زاهر للإنسان العربي.

أما ديوانه الثاني "تعليق على ما حدث" سنة ١٩٧١، فيعد امتدادا للموقف الملتزم ؛ ذلك أن الإحساس بمحنة الإنسان العادي، وبآلام الوطن، تحول عند شاعرنا إلى هم أساسي دائم وحزن طويل.

فهو في ديوانه هذا يصبح باحثا عن مدينته التي استعار لها قناع إرم ذات العماد أملا في أن تتحرر وأن تعود لها مواسم

الحصاد (قصيدة : الهجرة إلى الداخل)، ومن هنا فليس عند الشاعر هم خاص أو شجن ذاتي، لقد صاغ معظم شعره أغنيات في حب الإنسان العربي المقهور، وحب الوطن.

وأصدر – بعد ذلك – ديوان "مقتل القمر" عام ١٩٧٤، وهو يمثل مرحلة باكرة من حياته الشعرية، أي أنه ارتداد فني (باعتبار زمن نشره) إلى مرحلة ما قبل المجموعتين السالفتين.

وفي سنة ١٩٧٥، نشر ديوانه "العهد الآتي" وهو يعتبر ذروة في التطور الفكري والفني للشاعر. أما من حيث الموقف فقد ازداد صلابة وإيمانا بضرورة الدفاع النبيل عن الوطن، ومن حيث التشكيل يظهر عنده ما يمكن تسميته بالقصيدة "التركيبية". كما استلهم بشكل لافت للنظر إيقاع الكتاب المقدس، وتكون القصيدة كما سماها (سفرا) يتكون من عدة إصحاحات ومزامير إمعانا في استلهام التراث القديم على عدة مستويات. ومن أهم قصائد هذا الديوان، قصيدة "سفر ألف دال" أي (أمل دنقل) وهي تعبير عن هموم الشاعر اللامتناهية إزاء الواقع.

وشهدت سنة ١٩٧٦ نشر بعض القصائد من ديوان : "أقوال جديدة عن حرب البسوس" وهذه المجموعة بشكلها الأخير في (أعماله الكاملة) تحتوي على شهادتين أو قصيدتين هما : "مقتل كليب – الوصايا العشر، وأقوال اليمامة ومراثيها".

عن عمله هذا يقول أمل دنقل : "حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة.

وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا نرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم... وبالدم وحده.

وهذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة، استحضرت شخصيات الحرب وجعلت كلا منهم يدلي بشهادته التاريخية حول رؤيته الخاصة... ومن الطبيعي أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى.

لقد استحضرت الملك كليب نفسه في ساعاته الأخيرة، وأدلت اليمامة التي كانت ترفض الصلح بشهادتها وكذلك فعل المهلهل الذي قاد الحرب انتقاما له. وقدمت شهادة جساس مع تبريراته لجريمته ثم شهادة جليلة بنت مرة الممزقة بين البطلين ... "زوجها وأخيها"، ثم أتيت بشهادات لبعض الشخصيات التي تلعب دورا معلقا على الأحداث..."[٢].

بعد وفاة الشاعر صدرت مجموعة شعرية كتبها خلال فترة مرضه الأخيرة، وهي : "أوراق الغرفة (٨)" سنة ١٩٨٣ [وهي الغرفة التي أقام بها لمدة سنتين بالمستشفى] ؛ تحتوي المجموعة – في معظمها – على القصائد التي كتبها منذ دخوله إلى معهد الأورام بالقاهرة للعلاج ؛ وقد سادتها رؤيا واحدة هيمنت على معظم القصائد، رؤيا لونت كل الأشياء المحيطة بالشاعر، لونت هواجسه وخلجاته النفسية. إنها – بالطبع – رؤيا صداقة الموت بالاستسلام له. لقد رأى شاعرنا الموت في كل شيء، في نقاب الأطباء ولون المعاطف وتاج الحكيمات والملاءات ولون الأسرة وأربطة الشاش والقطن وقرص المنوم وكوب اللبن. هذه الأشياء المتشحة بالبياض رأى فيها "أمل" موتا متربصا.

كان من أبرز سمات شعر أمل دنقل هذا التواصل الناضج مع التراث العربي خاصة، ومحاولة استلهامه برؤية عصرية جديدة تدعو إلى التغيير والتجاوز الحضاريين.

2– أمل دنقل : "تذييل" ديوان : أقوال جديدة عن حرب البسوس.

كما كان شعره نقلة هائلة ورائعة على مستوى جماليات القصيدة العربية المعاصرة، إذ ساهم في نقل القصيدة من الغنائية إلى الدرامية، من البساطة إلى التركيب.

وبقدر ولائه الفني لشعره، كان ولاؤه الاجتماعي، وكان وضوحه الفكري، ونقاء مشاعره وأحاسيسه تجاه محن وأوجاع الإنسان العربي العادي. كما قدم صياغة رفيعة لأحزان جيل يمثله، تلك الأحزان التي تقطر أسى من أجل الأهداف النبيلة لوطننا العربي.

الشاعر وبداياته

في الحقيقة أنا لا أميل كثيرا إلى إقحام ذاتي وشخصيتي فيما أقدمه للناس... ولقد كنت حريصا حتى في دواويني ألا أكتب مقدمة أو مؤخرة لديوان أقدم فيها نفسي، لأنني كنت أعتبر أن الشعر وحده كاف لتقديمي للناس، ولكن يبدو أنه لابد مما ليس منه بد، وأن يتحدث الإنسان عن ذاته، رغم أنني أعتبر نفسي مواطنا عربيا عاديا... وإذا كان هناك شيء أقدمه أو إسهام حضاري أقدمه في حياتنا العربية، فهو شعري... من هذه الوجهة، فإنني – في كلمات بسيطة – ولدت في صعيد مصر، في قرية بجوار مدينة "الأقصر" حيث الآثار الفرعونية الشهيرة، فهي كانت عاصمة مصر القديمة كما تعرف... ونشأت في الصعيد، بين الصحراء الحادة القريبة والوادي الضيق، والقبائل العربية التي استوطنت هناك منذ أيام الفتح العربي... كل هذا أكسبني حدة في التعبير وحدة في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء... فالصعيد ليس كالدلتا... الأرض ليست منبسطة، والمناخ ليس معتدلا... لكن كل شيء محدد بدقة، وربما كان لذلك أثره في إحساسي الحاد بالأشياء، وبطبيعة الحال تعلمت هناك حتى المرحلة الثانوية، ثم أتيت إلى القاهرة لألتحق بكلية الآداب، ثم عملت في مدينة الإسكندرية، التي كانت نقلة كبيرة بالنسبة لي من الصحراء إلى البحر، ثم عدت إلى القاهرة حيث اشتغلت بالنشر والكتابة حتـــى اليوم(١).

إن البدايات الشعرية لي مثل البدايات الشعرية لأي شاعر في سن معينة، في الخامسة عشرة والسادسة عشرة، يجيش وجدانه

بمشاعر كثيرة ومتضاربة وغير مفهومة، فيلجأ إلى الكتابة الأدبية كنوع من التنفيس عن هذه المشاعر، بالإضافة إلى أنني ولدت في جنوب مصر، في الصعيد، حيث لا توجد متع ومباهج متوفرة لكي ينفق الإنسان فيها طاقته، أو ينفس فيها عن نفسه، ولا يوجد صديق هناك إلا الكتاب. فمن هنا نشأت عادة القراءة من البداية، واللجوء إلى الكتابة كتعبير عن مشاعر الصبا.

لقد اعتبرت يومها أنني ما دمت قد اخترت هذا الفن، أي الشعر، فلابد أن أجيده، وبالتالي لجأت إلى السؤال التقليدي : كيف يصير الإنسان شاعرا ؟، فقيل لي إن من حفظ ألف بيت صار شاعرا فحفظت ما استطعت من دواوين الشعر والمسرحيات الشعرية لشوقي وعزيز أباظة، ومن لف لفهما، واستطعت في سن مبكرة الحصول على جوائز شعرية، وأن أكون لافتا للنظر في الإقليم الذي نشأت فيه. وبمجيئي إلى القاهرة ودخولي كلية الآداب في ذلك الوقت بدأت النشر وأنا في سن الثامنة عشرة.

بعد ذلك جدت ظروف اضطررت معها للسفر إلى الإسكندرية والعيش فيها، وواصلت الكتابة واستطعت الحصول على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشعراء الذين عمرهم أقل من ثلاثين سنة، ونشرت عدة قصائد في "الأهرام" وفي مجلة "المجلة" وكان يرأس تحريرها الدكتور علي الراعي، لكني وجدت نفسي محاصرا بالأسئلة ؛ لقد اكتشفت أنه لا يكفي للإنسان أن يكون شاعرا وقادرا على كتابة الشعر، هناك كثير من التيارات الفكرية والثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت والتي لابد لي من الإلمام بها. وهكذا انقطعت عن قول الشعر منذ سنة ١٩٦٢ حتى سنة ١٩٦٦ وكرست هذه الفترة للقراءة فقط.

وكان يصاحب ذلك نوع من الأزمة الروحية التي يمكن أن نسميها أزمة الحرية. في ذلك الوقت كانت هناك مجموعة كبيرة جدا من المثقفين والشعراء والكتاب المعتقلين في السجن. وكان في تقديري أن هذا المناخ الذي يعتقل كاتبا ومفكرا لا يصح أن أنتمي إليه، أو أن أدافع عنه. كان ذلك في سنة ١٩٥٩ حتى سنة ١٩٦٥.

أنا لست من جيل صلاح عبد الصبور، بل من جيل تال أيضا لأحمد عبد المعطي حجازي. عندما قامت "ثورة يوليو"، واكب صلاح عبد الصبور هذه الثورة في ظهوره الشعري ونما معها في فترات الانتصارات التي انتهت بالوحدة المصرية – السورية. كان هذا الجيل تتلمذ على أساتذة الثلاثينات والأربعينات، بدءا من طه حسين وانتهاء بلويس عوض ومحمد مندور. أيضا أحمد عبد المعطي حجازي بدأ النشر في عام ١٩٥٥، بعد "صلاح" بسنة أو سنتين. إنهما ينتميان فكريا وثقافيا إلى مناخ وأفكار تختلف عن المناخ والأفكار التي نشأت أنا في ظلها.

تسألني عن الفرق بين جيلي وجيل هذين الشاعرين ؟ يمكنني أن أعتبر جيلهما جيل الانتصارات. الانتصارات على المستوى الوطني والمستوى القومي. نحن كنا جيل الهزائم. الجيل الذي بدأ احتكاكه الفعلي في الواقع بمشاهدة المفكرين والمثقفين والشعراء في المعتقلات في عام ١٩٥٩، وبداية انهيار المد الوطني في ذلك الوقت بالانفصال المصري السوري عام ١٩٦١. ثم إن جيل صلاح وحجازي يمكن أن نقول عنه إنه جيل الشعارات التي لم تطبق. فهو جيل نما مع الاشتراكية التي لم تكن طبقت في ذلك الوقت، وجيل العداء للاستعمار بشكله التقليدي. لكن جيلنا نحن نشأ وقد بدأت الاشتراكية العربية تطبق وبدأت آثارها السلبية تظهر في المجتمع،

أن تطبق الاشتراكية بلا اشتراكيين ؛ هذه ناحية أولى، الناحية الثانية أن العالم لم يعد ينقسم إلى معسكر الاستعمار ومعسكر الشعوب. فقد تداخل الاستعمار في ذلك الوقت ولم يعد احتلالا عسكريا فقط، وإنما أصبح أيضا احتلالا اقتصاديا وثقافيا أيضا.

إن قصيدة شعراء جيلي مختلفة في أشياء كثيرة جدا عن قصيدة صلاح وحجازي. بادئ ذي بدء إن استخدام صلاح عبد الصبور للأسطورة كان مختلفا عن استخدام جيلنا. كان جيل صلاح يعتمد التراث اليوناني والتراث الإغريقي، معتبرا أن الانتماء للتراث العالمي هو واجب الشاعر، بينما جيلي اعتبر أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي هو المهمة الأولى للشاعر، هذه نقطة فنية. وهناك الاهتمام بنقاء اللغة العربية؛ فقد كان يمثل أيضا فارقا بين جيلنا وجيل صلاح. فقد كان من الهام بالنسبة لجيل صلاح أن تقترب اللغة من اللهجة المحكية أو اللهجة العامية، في محاولة للاقتراب من الشعب ومن الناس، بينما رأى جيلنا أن التعامل مع اللغة لا يكون باقترابها من اللغة الشعبية، وإنما بقدرتها على التعبير الكامل عما يجيش في صدورنا، وأن تكون هناك لغة جديدة ليست اللغة القاموسية القديمة، وليست أيضا اللغة الرخيصة أو العامية. هذا فارق أيضا. فارق ثالث هو الاعتماد على طرق التعبير الحديثة في الصورة؛ مثلا استخدام تكنيك السينما، الاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى، سواء في الفنون التشكيلية أو في السينما والمسرح. كان هذا أوضح عند جيلنا من جيل صلاح. الاهتمام أيضا بالقافية؛ لقد كانت الحركة في بدايتها ترى أنك كلما ازددت تحللا من القافية كلما ازددت اقترابا من الحداثة في الشعر، بينما كان جيلنا يرى

العكس : إن القافية قيمة موسيقية لابد من الاستفادة منها حتى النهاية.

يمكن أن نقول أيضا إنه بالنسبة للجيل السابق، وباستثناء بدر شاكر السياب، كان هناك وقوع في أسر السهولة واليسر في تركيب القصيدة. أن تصبح القصيدة بسيطة التركيب، بسيطة البناء، معبرة عن فكرة واحدة، بينما جيلنا كان يرى أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مركب فلابد أن تكون القصيدة مركبة أيضا، ولا تعطي نفسها للوهلة الأولى.

هذه فروق أعتقد أنها أساسية بين جيلي وجيل صلاح عبد الصبور[٢].

لقد تأثرت بشعراء كثيرين، ولكن أكثرهم تأثيرا في نفسي كان محمود حسن اسماعيل من جماعة ابوللو، وبدر شاكر السياب، وأحمد عبد المعطي حجازي، في بداية تأثري بحركة الشعر الحديث. أما الشاعر الذي أحببته كثيرا فهو ت.س. إليوت، وكذلك لوي أراغون[٣].

تسألني عن بعض المكونات التي كونتني ؟ :

الأصل هو الإحساس باللغة؛ الإحساس باللغة بشكل جمالي. ثم كيف تستخدم هذا الاتساق اللغوي للتعبير عما في ذاتك. ثم إن الذات ليست منفصلة عن الآخرين، وإنما هي جزء من المجتمع. ثم إنك لابد أن تتمتع باستقلالية فردية، وهذا يستتبع أن تتخذ موقفا مستقلا من الأشياء. ثم لابد من إدراك الأشياء بشكل مختلف عن المسلم به؛ إذا كان المسلم به هو كذا، فإذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخرى، فماذا يحدث ؟ أي ما يسمونه بقلب المسلمات. ثم إن

الدهشة تجاه العالم لا تنبع من عدم إدراك أبعاد الواقع، وإنما تنبع من عدم تحقق ما تؤمن به في الواقع. الدهشة تجاه العالم لا توجد نتيجة للسذاجة.

هناك عوامل كثيرة أخرى؛ شذرات من الفكر الماركسي، لمحات من الفكر الوجودي، وكل الأشياء التي كانت موجودة حينذاك[٤].

مفهوم القصيدة

حين أقنن شعري أسجن فيه وحين أطلقه بلا ماسك أضيع فيه، والقصيدة عندي أزمة حقيقية تتوتر فيها الأعصاب والمرئيات ومن ثم الكلمات، أحس أن كمية الهواء الداخلة إلى رئتي غير كافية، أختنق وربما أبدو عدائيا وحين تجيء القصيدة أعود إلى سابق حالتي.

والقصيدة صور تنمو وتتصالب، وحركة داخلية تفسر حركة الخارج، حتى أني أرى الكلمات أوعية، مجرد أوعية... لذلك تجد العامل البسيط يفهم شعري والأطفال كذلك يقرؤون شعري ويفهمونه..! لا أريد أن أدعي أو أزعم فأنا لا أعرف من هم أقدر مني فنيا ومن هم أقل قدرة لأني لم أناقش مكاني بين الشعراء، ولماذا أناقش ذلك !؟ كل ما يشغلني هو التخلص من حالة التوتر، فلو أخفقت يوما لحظة التوتر في كتابة القصيدة، عندها أموت حتما...

فالقصيدة علاج رائع، وجع لذيذ، خدر معط، إنها شيء من الجلجلة. أنت تناقش قولي : (الكلمات مجرد أوعية...) وتحتج عليه، لكن الأوعية ليست الميتة على أية حال، العين وعاء، القلب وعاء، الدنيا وعاء... والكلمات لا تشكل أزمة بالنسبة لي، لم أتعب ولم أجر خلفها، لم أخب في التقاطها، إني شاعر صورة تتحرك أشياؤها باستمرار، لهذا أحب قصائدي لأنها أقبلت بأسباب مختلفة ولن تعوض قصيدة عن أخرى؛ ولن تنسخ الجديدة القديمة، وساعة أحاول

من خلال (الصقل) تقديم مقطع على آخر أو حذف جملة أو إضافة ما... أجدني خانقا قصيدتي من أول لمسة، لماذا ؟ لأن القصيدة تولد بالصورة والكلمات، حتى تعرف – من هنا – دهشتني وأنا أصغي للذين يتحدثون عن (الشكل والمضمون) أي طرفي القصيدة ! أرأيت عينا بلا نظر ولسانا بلا نطق وروحا بلا جسد ؟ وأين هي الحدود بين العين والنظر ؟ وهل وجدت قصيدة نزعت شكلها... القصيدة ولادة، كأية ولادة حياتية، فهي بمعنى آخر تمتلك علاقة الماء بلونه وشكله، أنت عاجز عن صنع الماء في أقراص، إنها طبيعة الأشياء، والنظرة التجزيئية شغل الناقد، والنقاد يشوشون على الشعراء، ولو سمعنا مواعظهم وانتمينا إلى مدارسهم لضعنا ولسقطنا في الفصل الأول.

نموذج القصيدة :

النموذج الشعري للقصيدة هو قدرها، فحين تولد القصيدة إنما تولد نموذجا متفردا، بمعنى افتراض النموذج قبل الخلق مساو لافتراض شكل الجنين قبل ولادته أو افتراض نوع السمكة قبل شبكها، مثل هذه الأمور تشغل النقاد لكنها على مستوى الإبداع تتساوى ودرجة الصفر. ليس عندي نموذج معين للقصيدة، بعض قصائدي تتوزعها التقفية بعفوية وبعضها تبدو كأنها نثرية والثالثة ذات إيقاع هائل... و... و... فكل قصيدة هي حاصل مليون سبب – معروف ومجهول – فكيف أحدد لك النموذج ؟ ثم إن الشاعر في أعماقي يمقت الالتفات إلى الوراء، أنا طبعي هكذا... لذا يتعذر علي التحدث عن مدرستي أو... أو... لكن طموحي في تطوير قصائدي مستمر وساخن، أعشق عملية التطوير والتغيير في كل ذرة من الحياة، ألاحظ عند الآخرين حدود النموذج الشعري لأني حين أقرأ

عبد الوهاب البياتي أو حسب الشيخ جعفر أو فاضل العزاوي أو سعدي يوسف... أتساءل عن الخلفية التي ساعدت على نمو القصيدة عند هؤلاء وأستطيع أيضا ملاحظة الخط البياني عند كل شاعر، وملاحظة نقاط الالتقاء، أو الاختلاف أو التأثر والتأثير، لكن شعري لا... حاذر أن تظن بي الظنون فأنا لا (أتدلع) ولا أزعم وناس يعرفون ذلك عني... خذها مني، الشاعر الذي يتحدث عن شعره طويلا سيجد نفسه زمن التطور كاذبا، وحين يلتزم بما قاله، سيغل في إسار الكلمات.

طرفا القصيدة :

أبثك جزعي لهذا (الذبح) للقصيدة، القصيدة كما أشرت ولادة جديدة تمتلك طاقة البقاء والنمو، كما تمتلك دماء الأجداد، بمعنى أنها قدر متفرد لا يجبن أمام الفرضيات المسطحة، والشكل كما أشرت قبل قليل هو (وعاء) فالأزمة أولا والرؤية ثانيا والخصوصية ثالثا والموهبة والوعي رابعا وخامسا وأولا وأخيرا.

أكتب القصيدة حين تشعرني كل حواسي بشيء جديد سيجيء، وقتها لا أفكر بالشكل ولا أركض وراء المفردات والمعمارية و، و، لا... إن فكرت بشيء من هذا سوف أشتت الطاقة وأفتت الدفق وأضيع وهلة الخلق. تتجمع الصور والإشكالات فأجد ساعتها كل الكلمات التي تنضج المعنى بعمق وصدق – لن أشير هنا إلى النثر... لأنه موضوع ثان – فالشعر سحر يلمس الكلمات فتمنحه كل ضوئها وسخونتها وإيحاءاتها، وما موضوعة الشكل والمضمون إلا خرافة ووهم، من المؤسف أن النقاد وهم خالقو هذه الخرافة بدؤوا يقدسون وليدهم غير الشرعي، وليدهم المسخ... أقول يا أمل دنقل اكتب الشعر وانس "زعل" النقاد أو رضاهم، أنت

مطالب بصدقك ووعيك ونقاء الإيقاع في صوتك. سمعتك تنقل رأي ناقد أوروبي مؤداه أن الشكل والمضمون (طرفا المقص) هذا تصور أحبذه تماما لأنك لن تفيد من مقص بطرف واحد، أشير إلى أن هذا الصخب حول الشكل والمضمون صنع فريقا من الشعراء الحائرين، بعضهم قاده اجتهاده إلى تقديس الشكل فقعد يزوق ويطرز، ويلعب بالكلمات والبلاغات ! والبعض الثاني جره اجتهاده إلى أن المضمون هو الأساس، وهو الأول والأخر، فقعد يتفسح في الأفكار دون أن يلتفت إلى خطورة النظرة الأحادية، على شعرائنا نسيان هذه البذاءة في الاجتهاد.

آتي القصيدة :

القصيدة حاضر متوتر، حاضر ممتلئ ومتألق، يكاد ينفجر بالصورة والعبق، وكل حديث عن مستقبل القصيدة هو حديث عاجل وربما سابق لأوانه، القصيدة كالهواء والماء، فما مستقبل الهواء والماء ؟ قد يكون ثمة ملامح للمستقبل، لكن الحديث عن تلك الملامح شائك يلعب به الكذب والوهم دورا بارزا، ففي العصر العباسي، زمن المتنبي، كان ثمة مستقبل رسمه معاصرو المتنبي وربما المتنبي نفسه، ثم بعد سقوط بغداد، وجد الشعراء الخائبون أنهم تركوا مستقبل الشعر وراءهم سجين إبداعات الماضي، صار مستقبلهم في سالف أيامهم، في بعيدهم، وصار الطموح وقتها سلخ الماضي عن مومياء التاريخ وإطلاقه للغد دون المرور بالحاضر، ألا ترى معي أنها عملية مضحكة وأن أبطالها يثيرون شفقتنا وسخريتنا. الشعر ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب، وهو ليس مطالبا بالقدر الذي يطالب فيه (فتاح الفأل) لهذا فحين أقرأ

عن مستقبل القصيدة العربية أضع كفي على قلبي وأقول : ماذا يفعل هؤلاء المجانين، يعني نحن اغتفرنا لهم مصادرة حاضر القصيدة لكي يتجرأوا على مصادرة مستقبلها، لا... هذا لن يكون، حين يصبح الأمر جدا، يكون على الشعراء النزول إلى الشارع لتمزيق كل الكتب التي تصادر أقدس قضية إبداعية... وهي الآتي... شعرا كان أو أملا، إن الانفتاح على الثقافات الغريبة والغربية منها، طرحت عندنا أسئلة لسنا محتاجين إليها ولا مضطرين لها... الشاعر أدونيس من خلال ثقافته الفرنسية حاول إلقاء حجر في ماء الشعر الذي تصوره ساكنا. فما الذي حدث؟! الذي حدث أن أدونيس قعد عشرين سنة يكتب الشعر دون أن يحقق طموحنا في الشعر، وقد سحب – مع الأسف – عشرات الشعراء وربما المئات، إلى طريق مغلق، فوجد الشعراء المساكين أنفسهم فجأة نسخا سيئة ومكررة لأدونيس، وهاهم أولاء يبدؤون ثانية، بعد أن نبذوا محاكاة المحاكاة... نبذوا التقليد بعد أن فرطوا بعشرين سنة من التجارب الساخنة والقدرة الفنية، لا... لا تظن أنني أمقت شعر أدونيس، إن شعره تجربة لها ملامح، وحين تكون لدي ملاحظات عن أدونيس (الشاعر والمواقف !) فأنا أعرف خلفياته وأعرف همومه وثقافته... أعرف طموحه، أو يتهيأ لي أني أعرف أدونيس، لكن الذي لا أعرفه هو : لماذا ركض الشعراء وبينهم الموهوبون والواعدون لماذا ركضوا... ويركضون وراء ضباب أدونيس ؟ لقد خسرناهم فعلا وعلى الشعراء الجدد الاعتبار والاتعاظ، إن البحث عن النموذج هو الذي أوقع الشعراء في ظل أدونيس، النموذج النموذج... إنه بحث عن لا شيء، والمطلب الثاني أو الثالث لملاحقة آتي القصيدة هو هذا الإلغاز والتضليل والإبهام، تعرف الآن لماذا أهرب عن اقتراحات النموذج والآتي، وتعرف رضاي عن

محاولاتي الشعرية لأنها وبتواضع تتنفس الهواء من رئتي أنا ومن عصري[٥].

أنا ضد مسألة المستقبل... ومع تقديري وإجلالي لكل ما يقال عن الشعر الخالد إلى أخره، إلا أني أعتقد أن كل جيل وكل عصر من العصور يخلق شعراءه، كما يخلق متلقيه ونقاده، وأما فكرة المستقبل هذه فتتم في نطاق...[٦].

مسألة أن الشاعر متنبئ هذه مسألة ليست صحيحة تماما... وإنما هي فكرة نبعت قديما حينما كان الشاعر كاهنا أيضا، والكاهن القديم أصلا كان هو الفيلسوف والمؤرخ والشاعر للقبيلة، ثم أصبحت الفلسفة علما، والتاريخ استقل وأصبح علما. الشاعر لم يصبح كذلك، لأنه يتعلق بالجزء الروحي في الإنسان. ومن هنا يقال إن الشاعر يستطيع أن يتنبأ، ولكنه ليس تنبؤا، وإنما هو درجة من الوعي بالواقع الذي يحدث حواليه. بمعنى أن الشاعر يملك من الوعي بالواقع، والالتصاق به، ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث، وليس عن طريق العرافة أو الكهانة، كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم. ومع ذلك، وإذا أردت أن أحدثك عن المستقبل القادم، فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع... بمعنى أنه مستقبل أمة فقدت – كما قلت – حلمها، ومحاطة كلها الآن بغزو ثقافي، وفكري، وتتبنى المنجزات المدنية الغربية.

نحن الآن نملك مواطنا عربيا تحت يده أحدث الأجهزة والسيارات، وأحدث منجزات التكنولوجيا، ولكنه لا يملك العقلية العلمية التي يستطيع بها أن يدير كل هذا. فهو مستهلك، وليس منتجا... متلق، وليس مبدعا. ولذلك أعتقد أن العرب في السنوات

القادمة لن يستطيعوا أن يقدموا أي إسهام حضاري ؛ ولكنهم يستنشقون كل معطيات الغرب. وهذا سيؤدي إلى ظهور إحدى شخصيتين : إما شخصية تواجه هذا، وتبحث عن جذورها، وتستطيع أن تصنع لنفسها عطاء جديدا، دون أن تتخلى عن تقاليدها وشخصيتها، مثل اليابان ؛ أو شخصية تضيع في طوفان الانبهار بالحضارة الغربية، وتصبح شعبا، لا شرقيا، ولا غربيا، مثل الأتراك...

فنحن أمام نموذجين : نموذج تركيا التي تبنت قيم الغرب، من فترة مبكرة، وأصبحت الآن دولة لا قيمة لها في الإبداع الحضاري، أو دولة كاليابان، استطاعت أن تستوعب كل حضارة الغرب، وفي نفس الوقت أن تحتفظ بشخصيتها القومية(٢).

كيمياء الشعر

مفهوم الشعر... متغير...

في هذا المجال يمكن القول إننا إذا رأينا أن الشعر – أو الفن عموما – له ثلاثة أقانيم هي: الحق والخير والجمال، وقلنا إن هذه الأقانيم هي جوهر الخلود في الشعر، فلابد أن نضع في اعتبارنا أيضا أن هذه المفاهيم نفسها متغيرة وليست ثابتة. ومن هنا فإن الرؤية الفلسفية تختلف من عصر إلى عصر، ومن ثم تختلف الرؤية الشعرية أيضا. فمثلا عندما يكون الحصان أو الناقة في العصور البدائية رمزا للقوة والنجدة للقبيلة، فإن وصف الحصان – أو وصف الناقة، كما نرى عند طرفة بن العبد – يصبح موضوعا شعريا يمكن أن يتقبله الناس على أنه موضوع جميل. ولكن نفس هذا الموضوع – الآن – عندما يقرؤه المرء، فإنه لا يكشف فيه عن جمال ؛ لأن الحصان لم يعد إلا رمزا أثريا، ولم يعد تناوله الآن – فيما كان يتناوله القدماء – إلا من قبيل استثارة عبق التاريخ، وليس من قبيل أنه يمثل قيمة جمالية في العصر الذي نعيشه، ومثل هذا يحدث أحيانا عندما يلجأ الإنسان إلى إضاءة قاعة بالشموع، أو إلى التنزه على النيل في عربة يجرها جواد. وما أريد أن أقوله هو أن مفهوم الجمال متغير، وكذلك مفهوم الحق ومفهوم الخير. فمثلا عندما كانت الناقة عند العرب رمزا دينيا – أو تخفي وراءها رموزا ميثولوجية – كان من الممكن للشاعر أن يصفها أو يتناول حتى تاريخها وحركتها في الصحراء. ولكن إذا جاء شاعر – الآن – ووصف الطائرة مثلا، فهل يصبح هذا موضوعا شعريا ؟.. لا أعتقد أن مثل

هذا الموضوع يمكن أن يكون شعريا... ومن هنا أقول **إن مفهوم الشعر نفسه متغير وليس ثابتا، لأن الأقانيم الثلاثة – أو عناصر الخلود – التي يقوم عليها الشعر، متغيرة من عصر إلى عصر.** وهذا التغير يأتي نتيجة لتغير النظرة الاجتماعية والفلسفية التي تحكم مجتمعا دون آخر، ولونا شعريا دون غيره. فعصور الملاحم – مثلا – تختلف في تركيبتها الاجتماعية – سواء أكان العصر عبوديا أم إقطاعيا أم غير ذلك – عن الملاحم في العصر الحديث، وكذلك كان اتجاه أوروبا إلى الغنائيات مرتبطا بتحول اجتماعي، ولم يكن مبادرة من الشعراء، ولم يكن تحولا نشأ من فراغ مطلق(٨).

الشعر ليس مجموعة من المواد الكيماوية إذا وضعت بعضها مع بعض صنعت قصيدة. فالإحساس بأنني في حضرة الشعر يأتي عن طريق الوجدان أولا وليس عن طريق العقل. الشعر فن وصناعة في الوقت نفسه، واكتمال الصناعة لا يعني أن الإنسان صار شاعرا، وكذلك الشاعر الموهوب، فبدون أن تستقيم له أدواته، أدوات الصناعة، يصبح شاعرا غير مبين، لا يملك الإفصاح الكامل عن نفسه. فالقصيدة هي التي تكشف نفسها لي أو لغيري، للشاعر أو للمتلقي غير المدرب على كتابة الشعر(٩).

تسألني.. لماذا الشعر ؟ وهل صار الشعر مغتربا في عصرنا؟

الحقيقة إن الشعر ضروري لكل عصر.. أعني إن الشعر ليس غريبا ولا يغترب في أي عصر، لماذا ؟ لأن الشعر هو الحلم بتغيير الواقع، وطالما هناك واقع لا يرضى عنه الإنسان – والإنسان مستحيل أن يرضى عن الواقع لأن ذلك معناه أن تتوقف المسيرة

الإنسانية – وطالما هناك حلم بتغيير هذا الواقع، فلابد أن يوجد الشعر، لأن الشعر يريد أن يجعل من الواقع حلما ومن الحلم واقعا، فطالما وجد الحلم الإنساني والطموح الإنساني، فإن الشعر سيوجد، وفي هذا يختلف الشاعر عن السياسي، لأن السياسة هي فن الممكن، بينما الشعر هو فن المستحيل، والمستحيل في نظر الإنسان هو الطموح الأكبر له، وهو الكمال الأسمى الذي يسعى إليه والذي تسعى البشرية إليه منذ بدايتها، وليس غريبا أن يبدأ غناء الإنسان وجيشانه منذ بداية الحضارة شعرا، وأن يظل الشعر طيلة هذه العصور التي يعيشها الإنسان، متقدما على كافة الفنون[١٠].

إن الموسيقى ممكن أن تكون أهم الفنون الجميلة أو أرقاها لأنها هي اللغة الأكثر تجريدا، لكن في فنون القول أو الكلمة فأنا أعتبر أن الشعر هو أرقاها، طبعا ليس المقصود بالشعر ما يلتزم فقط بقواعد الشعر، وإنما أيضا الشعر كجوهر أو روح. ولذلك لجوء القصة إلى أسلوب الشعر، والمسرح أيضا يقولون إنه بدأ شعرا. فالشعر هو أرقى تعامل مع الكلمة ومع العالم اللامحسوس. من المحسوس واللامحسوس؛ المحسوس يتكون في اللغة؛ واللامحسوس يتكون في العلاقات الموجودة في الكون بين الأشياء.

إن كلامنا عن الشعر غير كلامنا عن القصيدة. القصيدة لابد أن يكون لها معمار فني وبناء؛ أي يجب أن تكون مكتملة الأدوات، والرموز : الرمز الرئيسي والرموز الجزئية، وكل الحيل الفنية التي يستخدمها الشاعر للوصول بمحتوى هذه القصيدة ولحظتها إلى وجدان المتلقي. ولكن حين نتكلم عن روح الشعر – ولا نتكلم عن القصيدة – روح الشعر شيء أكثر عمومية من القصيدة. وهي قد تجري في الرواية أو في المسرح. كما تجد مثلا مسرحية مثل

"**الزير سالم**" لألفريد فرج ؛ أنا أعتقد أنها رغم كتابتها نثرا، فإنها أكثر شعرية وشاعرية من كثير من المسرح الشعري. لأن جوهر الصراع فيها يقوم على فكرة شعرية وهي **الدم.. أو يعود كليب حيا.** وفي "سليمان الحلبي" مثلا فكرة العدل الذي يبرر القتل والاغتيال، فكرة شعرية. هنا ينتقل العمل المسرحي – أو القصصي – من مستوى التمسرح إلى مستوى الشعر.

إن استخدام الروح الشعرية هنا، هو إحدى الوسائل التي يلجأ إليها القاص أو المسرحي للإيصال أيضا. أي أن الموقف يرتفع إلى موقف شعري؛ فلا يمكن التعبير عنه إلا بلغة الشعر، وبالعلاقات الشعرية.

إن الشعر هو فن المستحيل، فن محاولة أو (كما يسمونه) البحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة، سواء كانت هذه اللؤلؤة هي العدل، هي الحرية، هي الحب، هي الحق، وهذا هو الفارق بين الشعر والسياسة؛ فالسياسة هي فن الممكن والسياسي باحث عن الممكن، والشاعر لا يرضيه الممكن ولا يبحث عنه، ولا يرضي طموحه، هو باحث عما هو فوق الممكن، عن المستحيل..

المطلق ؟

المطلق – الدم.. أو يعود كليب حيا، ليست هي قضية إراقة الدم، أو قضية أن يعود كليب حيا، وإنما قضية العدل؛ أنه كما قتل كليب يجب أن يعود إلى الحياة مرة أخرى، لأن قاتله يملك الحق أن يقتله؛ أي أن قتله ليس خطأ. والعدالة أن يعود كما كان، وإلا فإذا كانت مشكلة قتل كليب تقوم على إثارة الدم، فليثر الدم؛ دمه ودم غيره، لأنه في هذه الحالة لا قانون للعدالة أو لا وجه للعدالة.

المستحيل الذي أقصده هو الحلم بالمستحيل. أي أن الواقع الذي يحلم به الشاعر ليس هو الواقع الموجود، وإنما واقع يريد له أن يتحقق، وصعب جدا أن يتحقق، وحتى إذا تحقق هذا الصعب، فلابد للشاعر أن يبحث عن واقع جديد أرقى من هذا الواقع الذي تحقق. فهو حلم لا ينتهي، وهنا استحالته.

عن الرؤية الشعرية...

الإيقاع في الشعر، أو الصورة الشعرية، سواء كانت بلاغية أو تشكيلية، هذه كلها أدوات شعرية، ولكن المهم هو الرؤية نفسها. فأي حدث في الكون له زاوية قصصية، وله زاوية مسرحية، وله زاوية شعرية، وله زاوية فكاهية أو جنسية، الخ. هناك زوايا للرؤية. والرؤية الشعرية مختلفة عن الرؤية القصصية للأشياء. فالرؤية هي التي تحدد إذا كان هذا شعرا أم لا. وبعد ذلك تختلف الأدوات من شاعر إلى شاعر. أي القدرة على الإيصال، درجة إحساس كل شاعر بالتجربة، درجة خصوصية استعماله للغة، للموسيقى، تصوره لبناء القصيدة.. هذا يختلف من شعر إلى آخر، وبناء عليه تتحدد درجة مهارة الشاعر، ويمكن لفكرة جميلة جدا أن تكتب بشكل رديء.

الرؤية الشعرية تختلف عن الرؤية القصصية مثلا، في أن الرؤية القصصية تدخلنا في التفاصيل بينما الرؤية الشعرية تهتم بالكلي. الرؤية القصصية تهتم جدا بما يسمى لحظة التنوير، أي أن الخيوط جميعها لابد أن تتلاقى في النهاية. في الشعر لا يجب أن تتلاقى الخيوط بل يمكن أن تتجاور وأن تتوازى. فروق كثيرة بين الرؤيتين وهذا يمكن أن يكون موضوعا مستقلا. هذه هي الأشياء

الأساسية، هناك أيضا فروق في اللغة وفي الحوار، فالحوار حتى في القص الشعري مختلف عن الحوار في القص النثري(١١).

عن موسيقى الشعر...

يخيل لي أن ظرفا تاريخيا معينا هو الذي أدى إلى نشأة القافية في الشعر العربي. وهذا الظرف هو أن القبائل العربية في العصر الجاهلي كانت تعيش فيما يمكن أن نسميه "**عصر الذاكرة المنشدة**". ولأنه لم يكن هناك تدوين، فقد احتاج الرواة والحفظة إلى نوع من القافية أو الروي كي يسهل حفظه وتناقله عبر الأجيال. ومما يعزز هذا الزعم أن القصائد كانت تسمى بقوافيها، فهذه قصيدة نونية، وتلك بائية إلى غير ذلك من أسماء القوافي. ولذلك فعندما بدأ عصر التدوين، وبدأت الصلات الحضارية تتوثق بين العرب والأمم الأخرى، وبدأت الحضارة العربية تزدهر، بدأ نوع من التخلص من القافية الموحدة، فأخذت شكلا تزيينيا أو تجميليا في القصيدة.

وحتى لو قدر للشعر أن يبدأ بدون قافية، فلم يكن هناك مانع – في ظل تطور اللغة، وظهور المهارات الجديدة للكتاب والشعراء – من أن تظهر القافية كنوع من المهارات اللغوية التي يمكن أن يضيفها الشاعر في قصائده. ولكن القافية لم يكن ممكنا أن تكون سمة جوهرية أو أساسية من سمات الشعر نفسه. أي أنها لم تكن – حتى في عصور الذاكرة المنشدة – أساسية في جوهر الشعر.. ولا في التعبير الأساسي في الشعر ؛ وهي كذلك لا تصبح أساسية حتى عندما يصل إليها شعر ما بحكم التطور الموسيقي واللغوي للمهارات الجديدة في اللغة.

ولكن هذه الاستخدامات، والمهارات اللغوية، يجب أن يجيدها أي شاعر، لأن الشعر – في نهاية الأمر – فن لغوي من حيث إن أداته الأساسية هي اللغة. ويصبح جزءا أساسيا من مهمة الشعراء – أو من مهمة بعضهم – إظهار قدرة اللغة على التعبير، وعلى إدراك جمالياتها، وعلاقاتها الموسيقية، وعلاقات حروفها.

في تقديري إن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية. ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر، وموسيقى العصر مسألة أخرى تماما.. وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري. وهذا التطور في الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة، وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلية، أو مسموعة، أصبحت مقروءة. وقد كان يجب أن يتم هذا التطور في الشعر، في عصر النهضة وظهور الطباعة وانتشار المجلات والصحف. ويترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع، أو بالأذن العربية، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية، وهي الأقرب إلى التشكيل، وليس الموسيقى. من هنا فإن مسألة الاعتماد على التفعيلة مسألة حل وسط بين ما كان وما يجب أن يكون، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة في ديوان فهو لا يقرأ وزنها على الإطلاق، وإنما تأتي الموسيقى إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف، وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها. ولكن الشيء الجديد الذي حققه الشعر الجديد هو البناء بالصورة. وإذن فمسألة الاتفاق على نظام نغمي جديد تخرج عن طريق الشعر الجديد، بمعنى أن الفرق بين ثورة الشعر الجديد والأندلسي والموشحات الأندلسية مثلا، هو أن التجديد الأندلسي تم في إطار الموسيقى أي في إطار السمع، أما التجديد في الشعر الجديد فقد تم

في إطار الرؤية البصرية. ومن هنا فإن الاتفاق على نظام نغمي جديد ليس من فلسفة الشعر الجديد. وإذن فمسألة معاصرة الشكل الجديد متعلقة بسيادة القراءة على السماع. وقد جاء هذا طبعا بعد عصر الطباعة[١٢].

تقول : بأن بشعري كما كبيرا جدا من الموسيقى، فلماذا لم يغن أو يلحن منه شيء حتى الآن ؟

لأنها ليست موسيقى غنائية في حقيقة الأمر. وانما هي تقوم على استغلال الإيقاعات في اللغة نفسها. فشعري ليس غنائيا. بمعنى، أن كمية الأفكار والفكر فيه أكثر من أن تكون للغناء. فالغناء عادة معنى بسيط مباشر يغنى. "الحب الذي مات" يتكرر في كلمات وصور مختلفة. ولكن القصيدة الحديثة قصيدة مركبة، وذات بناء مركب، وأخذ جزء منها قد يخل بالباقي. صحيح إن هناك مقاطع يمكن أن تغنى، ولكنني لا أعتقد أن هذا في شعري... لأنني لست شاعرا انطباعيا – أي لست شاعرا تنعكس عليه الطبيعة والأشياء – بل العكس، فأنا أعكس ذات الشاعر على الأشياء، وأحاول أن أغير الأشياء. وليست الأشياء هي التي تغيرني[١٣].

حدود اللغة الشعرية

هذا الهجوم يبالغ في تقدير دوري كثيرا، لأنني عندما أكون ممثلا لتيار رئيسي يناهضه الآخرون، فإن هذا يعني أن هذا التيار يعوق حركة الآخرين الشعرية كما يقولون. لكنني أريد أن أفصل في البداية بين حركة "أدونيس" واتجاهات "عفيفي مطر". أدونيس شاعر كبير له أنصاره ومريدوه، ولكن "مطر" لا يمثل إلا "ترعة" في نهر أدونيس الشعري. ولندع الحديث الآن عن أدونيس ومطر ونتكلم عمن يهاجمونني. إنهم يتهمونني بالمباشرة والتقريرية. إذا كان الحديث عن قضايا مصر، وقضايا السلام والحرب، مباشرة، فإنني أرحب بهذا الاتهام. أما إذا كان الحديث عن فنية وجماليات القصيدة، فإنني أتساءل : لماذا لا يحقق هؤلاء الشعراء الجدد الذين يتبنون هذه الاتجاهات أي نجاح، حتى على مستوى التقييم النقدي؟ وبالتالي، فإن الحديث عن مقارنات بين ما ينوون فعله وما يحلمون بكتابته، وبين ما يكتبونه فعلا، هو الفاصل الحقيقي الذي يجب أن يجتازوه قبل أن يتحدثوا عن التيارات الأخرى. أي يجب أن تتحقق القناعات الجمالية والفنية في العمل الفني أولا. ثم نسأل بعد ذلك عن نجاح "التوصيل" إلى القارئ، أو الناقد. العمل الفني ليس غرفة مغلقة بلا نوافذ ولا أبواب يزعم الآخرون أن بداخلها كنزا. ما الذي يمنع من أن نقول إن الكنز ليس بداخلها. لا أحد يرى شيئا..؟ ويشرفني ألا أنتمي إلى التيار الذي يزعم أنه ينادي بجمالية القصيدة دون اعتبار لانتمائها الوطني والاجتماعي[١٤].

لا... إنها لا تلصق بالشعر الحديث، وإنما تلصق بشعري أنا. لأن الشعر الحديث يتهم بالغموض دائما. وأولا، لا أرى لهذا الاتهام مكانا في شعري، لأني أتهم بالغموض من جانب أنصار الشعر العمودي. وهذا الاتهام غير صحيح. ثانيا، لأنه إذا كان عدم المباشرة في الشعر يأتي من شيئين هما: استخدام الرموز، واستخدام الأساطير والتعبير بالصورة، وأنا لا توجد لي قصيدة إلا وفيها التعبير بالصورة، والرموز، والأساطير. والذين يقولون هذا القول هم في الحقيقة رافضون لوظيفة الشعر الاجتماعية والوطنية. فالشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية، يجب أن يؤدياها، وهي وظيفة معارضة. فالشعر يجب أن يكون رافضا للواقع دائما حتى ولو كان هذا الواقع جيدا، لأنه يحلم بواقع أفضل منه... فالشاعر يريد دائما أن يحول الواقع إلى حلم والحلم إلى واقع، وهكذا. وفي فترة التراجع الأخيرة، ونتيجة لضغوط كثيرة، لجأ كثير من الشعراء إلى الهرب من مواجهة القضية الاجتماعية الحقيقية، وصاروا باسم التجديد، ونتيجة لعدم وضوح قضية معينة في أذهانهم، صاروا يقلدون "أدونيس" ويكتبون أشعارا، أقل ما يمكن أن يقال فيها، إن القارئ المثقف نفسه لا يستطيع تذوقها، فما بالك بالقارئ العادي ؟

وإذا كان المقصود هو التغريب، والإبهام، وعدم الوضوح، فأنا أعتقد أن هذا شعر مرفوض لأن الأساس في أية لغة للتعبير الفني هو الإبانة. فالشاعر يكتب بلسان عربي مبين، أي يستطيع أن يصل بالمعنى إلى القارئ الذي أمامه. أما مسألة جمالية الشعر فقط، فهذه مقولة أعتقد أنها تصلح للمجتمعات المتقدمة، لا لمجتمعات يناضل كل أفرادها للوصول إلى مستوى مقبول من الحياة[١٥].

علاقة الشاعر بالموروث :

إن كل إنسان مرتبط بالتاريخ بشكل أو بآخر. لكن السؤال هنا ينصب حول استخدام التاريخ كوسيلة فنية لنقل أفكار معاصرة. لقد اهتم الرواد الأوائل باستخدام المثيولوجيا اليونانية والمسيحية؛ هي رموز ومصطلحات لأرضية أساسية، بينما شكلت عاملا من عوامل الإغراب والغموض في قراءة المواطن العربي، وقرأت الإلياذة والأوديسية وقصص الحب والجمال عند الإغريق حتى يمكنني أن أتخلص من المباشرة التي تفرضها طبيعة الموضوعات التي كنت أعالجها، واتجهت إلى التاريخ المصري القديم، لاستخرج من الأساطير الدينية مادة يمكنني استخدامها كرموز، لكن المأساة هنا أننا مصريون بالاسم فقط، فكل التراث المصري القديم أصبح مجرد معابد وهياكل قائمة في الصحراء لا تملك انعكاسا وجدانيا حقيقيا على مشاعر الناس، باستثناء بعض الحالات القليلة كالموت والمعتقدات الخرافية، وفي قصيدة "**الوقوف على قدم واحدة**"[١٦]، استخدمت قصة الأخوين الشهيرة في الأدب الفرعوني التي تصور الصراع بين أخوين بسبب امرأة هي زوجة أحدهما، وعندما قرأت القصيدة للدكتور لويس عوض قبل نشرها في "الأهرام" سألني عن هذا المقطع الذي استخدمت فيه القصة الفرعونية، ورغم أنه تذكرها إلا أنني سألت نفسي عن جدوى الاهتمام بتراث ثقافي لا يعيش إلا في دائرة العقل. إذن يمكننا القول إن التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التراث العربي الذي يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامي. رغم الفروق الدقيقة بين التراثين، فالعرب كانوا قبل الإسلام، ويمكننا اعتبار التراث السامي كله تراثا عربيا، لكن التراث الإسلامي تدخل فيه معتقدات شعبية لشعوب أخرى. بينما تدخل

حرب البسوس – مثلا – في دائرة التراث العربي منسحبة من ظل الإسلام، وبهذا التفهم للدوائر التي تدور فيها حلقات التاريخ العربي يمكن للإنسان العربي الجديد أن يحدد انتماءه الوجداني والتاريخي. وهناك ظاهرة أخرى نلمسها عند مراجعة التاريخ، لقد أقام العرب أعظم دولة في العالم بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، وتركزت في هذه الدولة كل الاتجاهات الفكرية والاجتماعية التي كانت سائدة في العالم وقتئذ، ولم تكن هذه الدولة موحدة بالمعنى المركزي، بل كانت – بعد الدولة الأموية – مقسمة إلى ولايات شبه مستقلة في شؤونها الإدارية والثقافية، وإلا فما معنى ازدهار دراسة النحو والحديث في الكوفة والبصرة دون مصر ؟. إن هذا التاريخ يحمل في ثناياه كل اتجاهات وتيارات التغيير الطامح إلى الحرية وتقدم الإنسان، كما أن الصراع كان دمويا بين السلطة الدينية والزمنية آنذاك وبين المفكرين، إن الإنسان العربي الجديد لا يمكن له أن يعتبر نفسه إنسانا باحثا عن الحرية أو ساعيا إلى تغيير المجتمع ما لم تكن لديه هذه الرؤية العميقة لتاريخه وانتمائه وإلا فإن كل ثقافة مكتسبة تصبح بلا جذور.

في مجال التطبيق العملي، ظهر في قصيدة "**كلمات سبارتكوس الأخيرة**"(١٧)، حيث احتل التاريخ الروماني حيزا رئيسيا من مساحة القصيدة، بينما احتل التاريخ الفرعوني مساحة كبيرة من قصيدة "**العشاء الأخير**"(١٨)، التي حاولت فيها أن أعيد قصة العشاء الأخير للمسيح إلى أصولها الأولى وهي العشاء الأخير لأوزوريس عندما دعاه "ست" إلى الوليمة التي قتل فيها. ويمكن للملاحظ أن يحدد بداية سيادة التاريخ العربي في قصائدي بقصيدة "**الأرض...**

والجرح الذي لا ينفتح"[١٩] و**"حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"**[٢٠].

واتجهت لاستبطان جوهر التاريخ ذاته، دون إشارة واضحة إلى مسميات أو أحداث، في ديواني الأخير **"العهد الآتي"**. كان التاريخ خلفية لكل الديوان، فتقسيم الديوان إلى إصحاحات، هو شكل مستعار من التوراة، أردت به أن أوجد صلة ما بين التصور الديني للكون، والصراع الإنساني، وبين التصور الثوري للصراع المعاصر، بالإضافة إلى أنني أردت أن أؤكد صدق الثورة وحقها الذي لا ينازع باستخدام كلمة "الإصحاح" التي تعني كلاما لا يأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه. حتى الآن ما زال فننا متأثرا بتلك النظرة الفلسفية من القرون الوسطى التي تقسم العالم إلى عوالم متعددة ينشأ بداخلها نظام هرمي خاص بكل منها، فعالم الحيوانات ملكه الأسد، وماكره الثعلب، وأغبره الذئب، بينما يتوج الورد ملكا على عالم الزهور، ويصبح الفل أميرا للنقاء ؛ وفي عالم الطيور يصبح النسر ملكا، إلى آخر هذه العوالم المتعددة التي تقيم داخلها عوالم موازية لعالم الإنسان، لا يمكن الاتصال به إلا حسب فروقه الطبقية، فقصر هيلاسلاسي تحرسه الأسود، والطاووس رمز للعرش، لكل ذلك، فلابد أن تسود تلك النظرة التي تقول إن العالم والإنسان شيء واحد[٢١].

... عن استخدام التراث، فإنني أعتبر أن الحس التاريخي عند أفراد شعبنا ضعيف وواهن، وكثير من الناس لا يعرفون تاريخهم جيدا، وإن إثارة اهتمامهم بالتاريخ عن طريق الفن هو وظيفة من وظائف توسيع دائرة الوعي بين الأفراد والمجتمع. من جهة أخرى فإن استخدام التراث يتيح إمكانيات تساعد على الإيصال[٢٢].

في الحقيقة كنت أريد أن أقول كلمة، إضافة إلى ما قاله الدكتور عبد القادر القط وإلى ما قاله الدكتور لويس عوض. إذا افترضنا تفاوتا بين الحلم والواقع : الحلم الإنساني بالحرية والمجد، والواقع الذي يعيشه الإنسان في أي عصر من العصور ؛ فإن الشاعر يحاول أن يتجاوز هذه الفجوة، أو هذا التفاوت، عن طريق إقامة واقع مختلف، نصطلح على تسميته "الواقع الفني". وهذا "الواقع الفني" الجديد، يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلي، ولكن بنسب جديدة تختلف عن النسب الموجودة في الواقع الفعلي. وإذن فالشاعر يبحث عن نسب جديدة يتصور أنها الأصلح، وأن هذا هو المنطق الذي ينبغي أن يسود في الواقع الفني الجديد الذي يحلم الشاعر بأن يجعله واقعا فعليا يعيشه الناس. ومن هنا فإن للشاعر أن يعيد صياغة الواقع، أو أن يفك الواقع ويعيد تركيبه من جديد تركيبا اصطلح على تسميته "الواقع الفني". وبالطبع فإن هناك شيئا آخر يواجه الشاعر، وهو أن هذه النسب، أو هذه الرؤية للواقع، تتغاير من عصر إلى عصر، فسقوط شهاب – مثلا – يمكن أن يفسر في عصر من العصور بأنه رجم للشياطين، وفي عصر آخر يمكن أن يفسر بأنه موت عظيم، وفي العصر الحديث لا يعني سقوط الشهاب أي شيء، لأن المخترعات الحديثة قد صرفت الأنظار عن مراقبة هذه النجوم وما ينفصل عنها من شهب، إلا بالنسبة لمن يدرسونها دراسة علمية في المراصد الفلكية. وأما في العصور القديمة فقد كانت النجوم عونا للإنسان الساري في الصحراء، يحدد بها وجهة سيره، وعندما أدت المخترعات إلى الاستغناء عنها، فقدت حيويتها الأولى التي كانت لها في العصور القديمة. ولذلك فإن لجوء الشاعر إلى هذه النسبة بين الإنسان والشهاب يصبح نقلا تراثيا وليس نقلا شعوريا أو نقلا معاصرا. وإذا تحدث شاعر عن سقوط شهاب وعن

رعب ثار في نفسه نتيجة لذلك، فذلك نقل تراثي، أو رؤية تراثية مستحضرة من الذاكرة، وليست من الإبداع أو من الانبهار في شيء.

معنى كلمة المعاصرة هنا هو : أن الشاعر كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية، ومن النسب الجديدة التي نشأت في عصره نتيجة للاكتشافات العلمية، ونتيجة للتجربة الشعورية، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون، استطعنا أن نصف الشاعر بأنه معاصر. ولكن ما يحتم العودة إلى التراث هو أن الإنسان لكي يدرك أن هذه النسب الجديدة جديدة فعلا، فلابد أن يدرك أيضا النسب القديمة، أي أن الشاعر لكي يدرك أن النسب التي وصل إليها، أو التي يحلم بها، نسب جديدة حقا، عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون. وأنا – مثلا – لا أستطيع أن أزعم أن هذه العلاقات بين الأشياء علاقات جديدة، إلا إذا كنت أعرف – أصلا – العلاقات القديمة. ومن هنا كان بحث الشاعر عن العلاقات القديمة، واستيحاء النسب أو العلاقات التي ما تزال تتمتع بحضور في حياته، يقوده دائما إلى العودة للتراث والبحث فيه. وعودة الشاعر إلى التراث ليست وليدة اليوم، لأن الشعراء في العصرين الأموي والعباسي، كانت العودة إلى التراث في نظرهم تتمثل في أن يذهب الشاعر إلى البادية فيقيم فيها، ليكتسب لغة العرب وفصاحتهم. وقد كان مفهوم العودة إلى التراث عند شوقي أن يستحضر الأعمال الضخمة التي أقامها الفراعنة، أو انتصارات الفتوحات العربية والإسلامية. أي أن رؤية شوقي للتراث تتعلق بكتل في هذا التراث، أو نتائج هذا التراث؛ كأن يقف – مثلا – أمام تاج محل، أو على قبر نابليون لكي يستحضر العظمة الماضية... وإذن فالشعر الحديث في المدرسة

الحديثة، يحاول أن يجد طرائق للخلاص من العذاب الإنساني، كما حاول الإنسان القديم. ففكرة المخلص – مثلا – فكرة قديمة جدا، كما أشارت الدكتورة سلمى، وعندما يتبناها شاعر حديث لا نستطيع أن نزعم أنه سلفي، وذلك لأن العذاب الإنساني إزاء التسلط، وإزاء القوى الطاغية عليه لا ينتهي، ولكن عندما تتحول فكرة المخلص إلى فكرة لاهوتية، فأنا أزعم – في هذه اللحظة – أن الشاعر بذلك ينتقل من فكرة المعاصرة إلى فكرة السلفية، لأنه لم يضف إلى هذه الرؤية العلاقات الجديدة، ولأنه لن يظهر نبي جديد لكي يخلص الإنسان.

... إن استخدام الأسطورة له جناحان كما تفضلت وقلت... الأول، استلهام الأسطورة القديمة الموجودة فعلا والموروثة، والثاني، هو خلق الأسطورة الجديدة، أو "أسطرة" الواقع... والحقيقة أن الاتجاه الأول هو الذي تغلب في فترة من الفترات، ولا يزال حتى الآن مستشريا، لأن الظرف التاريخي الذي نشأ فيه الشعر الحديث، صادف نهضة عربية، وامتدادات عربية، وبذلك كانت هناك محاولة ذات جناحين، إما لتعرية الواقع المتردي عن طريق استحضار واقع مزدهر في ذلك الوقت، أو ربط هذه النهضة بجذورها التحتية التي تصل إلى الماضي. وقد كان هذا مهما جدا، لأن الحس التاريخي ضعيف عندنا – كشعب – للغاية.

أريد بعد ذلك أن أتكلم في موضوع "الأسطرة"، وأنا أزعم أن هذه المحاولات حادثة ولكن ليس لها بهاء الأسطورة القديمة. فمثلا الأرض عند محمود درويش تحولت إلى أسطورة، لأن الأرض في الموروث القديم أو في العصور القديمة كان ينظر إليها من زاويتين : من زاوية مفهوم ديني ينظر إليها على أنها شيء منحط يقابل سمو

السماء، وزاوية تنظر إلى الأرض نظرة مشاعية، من حيث السياحة في الأرض أو الضرب فيها أو السعي، لأنه في ظل الإمبراطورية الإسلامية لم يكن هناك اعتراف بالوطن القومي، لأن كل الأرض أو كل العالم كان ينقسم إلى : دار سلام ودار حرب. والأرض بمعنى الوطن، وبمعنى الأم، وبمعنى الحبيبة، وأيضا بالمعنى الذي يعلي مكانتها على السماء، كل هذا أنا أزعم بأنه من قبيل خلق أسطورة جديدة، ولكن ذلك كله إنما يأتي في سياق مألوف. وهذا – بالنسبة إلى الناس – لا يصبح له قوة الصدمة التي كانت للأسطورة القديمة[٢٣].

في الواقع إن استخدام التراث والأساطير جزء أساسي من عملية الإبداع الشعري وعملية التوصيل الشعري، واستلهام الميثولوجيا اليونانية والغربية عموما نحن ورثناه من الجيل السابق لنا من الشعراء ؛ وهم في ذلك إما كانوا متأثرين بمن سبقوهم حيث كان التطور والنهضة مرتبطين بالغرب وبتقليد الغرب، أو بمحاولة استيضاح وإبراز الكيانات الإقليمية، كالتراث الفرعوني في مصر والبابلي في العراق، إلى آخر هذه التراثات المحلية.

بالنسبة لجيلي، أعتقد أن القضية كانت مختلفة لأن الشعر لدينا له وظيفة اجتماعية وقومية أيضا. إن استلهام التراث في رأيي ليس فقط ضرورة فنية، ولكنه تربية للوجدان القومي. فإنني عندما استخدم أو ألقي الضوء على التراث العربي والإسلامي الذي يشمل منطقة الشرق الأوسط بكاملها، فإنني أنمي في المتلقي روح الانتماء القومي وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة، لا تقل إن لم تزد عن الحضارات اليونانية أو الرومانية.

إن استلهام التراث، وإبرازه، هو جزء من معركة الإحساس القومي والانتماء القومي، الذي يركز عليها الشعر في كفاحه الآن من أجل خلق أمة عربية ناهضة وواحدة[٢٤].

إن استخدام التراث له مهمة أساسية، وهي إيقاظ وعي الشعب، وذلك عن طريق التذكير الدائم بهذا التراث، ومحاولة إعادة تفسيره. ولأن الشعر هو أحد فنون العرب القديمة، ولأن القصيدة الشعرية تستخدم اللغة استخداما يكاد يكون كهنوتيا، فلابد من أن يكون الشعر هو أول الأجناس الفنية التي تستفيد من التراث وإحياء الأساطير العربية، وذلك باعتبار أن تلك هي المادة الأساسية لتفسير الكون. بمعنى أنه إذا كان الشعر يتناول دائما المواضيع المتعلقة بالقيم المطلقة، كالحق والخير والجمال والعدل والحرية، فإن هذه القيم المطلقة تجد تجسيدها الأساسي في الأساطير وفي الرموز الشعبية التي يضفيها الشعب على قصصه، بحيث تتحول من الواقع إلى درجة الأسطورة. ومن هنا يصبح الشعر أكثر الفنون استفادة من التراث.

إن اهتمامي بالتراث يرجع أساسا إلى محاولتي للبحث عن هوية لهذه الأمة. فأنا أعتقد أن مصر عربية، وأن روحها عربية. وذلك برغم كل المحاولات التي تجري لفصلها عن العرب وإلحاقها بحوض البحر الأبيض المتوسط.

وعن بعض كبار الأدباء المصريين الذين استلهموا التراث، قال أمل : إن استلهامهم له كان سياحيا، أملته مؤثرات خارجية (أوروبية تحديدا). فروح الاستلهام التي جاء بها "توفيق الحكيم" في مسرحياته : "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"السلطان الحائر"، هي روح

مقلدة لبعض المسرحيين الأوروبيين ممن كانوا يعيدون صياغة الأساطير الإغريقية. والأمر نفسه ينطبق على تجارب "صلاح عبد الصبور". فمسرحيته "مأساة الحلاج" – مثلا – هي محاولة لتقليد "ت. س. إليوت" في مسرحيته : "جريمة قتل في الكاتدرائية"، أكثر منها دورانا في عالم "الحلاج"... هذه الشخصية العريقة في تراثنا[٢٥].

أنا أبحث عن الحداثة. والحداثة ليست هي الشكل، بل هي الرؤية التي تنطوي عليها القصيدة. ولهذا فالحداثة في تقديري تقوم على جناحين هما: المعاصرة، والأصالة. فنحن لا يمكن أن نستحدث شيئا من فراغ. إذ لابد علينا أن نغوص في تراث الأمة وماضيها حتى نستخرج رؤية نافعة لوجدان الشاعر أولا قبل أن تكون نافعة لوجدان الناس. والتراث في جملته ينقسم إلى قسمين : تراث رسمي، وتراث شعبي. والأول يتمثل في الأساطير العربية والإسلامية والميثولوجيا الدينية، أما الثاني فتجسده الحكايات والملاحم والسير الشعبية وكل أنواع الإبداع مجهولة المؤلف. والعودة إلى هذا التراث عمل لابد منه لاكتشاف شخصية الشعب نفسه؛ وتلك هي الأصالة. أما المعاصرة أو الحداثة فهي إعادة اكتشاف علاقات جديدة بين هذه الأشياء. وهي علاقات تختلف عن العلاقات القديمة التي كانت سائدة فيما بينها في الزمن الغابر. والفرق بين الشاعر القديم والشاعر الحديث، أو بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة، هو الفرق في النظر إلى هذه العلاقات، فالشاعر التقليدي يتناول نفس هذه الرموز أو المفردات بنفس العلاقات القديمة التي كانت سائدة بينها، أما الشاعر الحديث والمعاصر فهو الذي ينظر إلى هذه الأشياء من زاويته الخاصة، ويكتشف بينها علاقات جديدة لم تكن موجودة أو

مكتشفة من قبل. وعلى ضوء هذه القدرة على الاكتشاف تتحدد قدرة الشاعر على إدراك الواقع المحيط به. وهذا الاكتشاف هو ما يسمى باللغة الجديدة، أو ما يمكن أن يسمى بالبلاغة الجديدة[٢٦].

قضية الالتزام في الشعر

الالتزام مسألة لا نعاني منها في منطقتنا الملتهبة، كل شاعر عندنا ملتزم على طريقته الخاصة، الشعراء الرجعيون ملتزمون وشعراء الشعب ملتزمون، وإذا كنت تفكر بمسألة (الالتزام الحزبي) أو المحدد فهنا قد أستعين بك لكي تجيب أنت بنفسك... أقول هل عندنا شعراء حزبيون ملتزمون في قطرنا المصري ؟ والله يمكن شاعر أو شاعران، لكن قدر علمي أن الالتزام الحق لم يتبلور بعد، الالتزام أن يكون الشاعر والقضية توأمين سياميين. في فرنسا والاتحاد السوفياتي ثمة شعراء ملتزمون فهم على المستوى السياسي شعراء متناغمون مع التزاماتهم السياسية، لكن على المستوى الإبداعي ماذا تقول ؟ حتما إن الطلبات المستمرة على الشاعر بمواكبة كل حدث سيكون على حساب ولو جزء من مسألة الإبداع. بالنسبة لي، لست منتميا للالتزام بالمفهوم الحزبي لأني لست حزبيا لكنني وبالتأكيد منتم لقضية الشعب، لقضية وهبت لها سعادتي وعمري، فأنا إذن شاعر ملتزم بقضية مقدسة، والتزامي هو مبادرة طينتي أنا، وحين ألزم سأحدثك وقتها إن كنت أستطيع كتابة قصيدة بنفس الوقع الإبداعي أم لا[٢٧].

إن الشاعر – كما يقال – معبر عن ضمير أمته، معبر عن أنبل ما فيها من قيم، وأعرق ما فيها من تقاليد أو من تراث. وإذا لم يكن الشاعر – وهو على درجة من الوعي تسبق كثيرا من أفراد أمته الآخرين – قائما بدوره الطليعي، فإنه يسقط في أحد اختيارين :

إما التقوقع داخل الذات انسحابا، وإما التألق الكاذب، التألق الانتهازي، لذلك فإن وظيفة الشاعر ليست اختيارية، ولابد له أن يرتبط بالآخرين لكي يكتشف هذه الذات أولا. إن الشاعر ليس جوهرة فريدة في حد ذاتها، فهو إنسان كالآخرين، لكنه يتميز بالوعي، هذا الوعي لا يأتي عن طريق الإلهام، إنما عن طريق التلاحم الحقيقي مع الآخرين والمجتمع. ومن هنا فإن قضية الشاعر الاجتماعية هي التي تحدد منهجه ومساره الشعري حتى النهاية. والواقع يكذب القائلين بأن الاهتمام يأتي دائما على حساب القيمة الفنية. إن حركة الشعر الحديث منذ بدايتها حتى الآن ظهرت كحركة مرتبطة بقضايا الشعب والمجتمع، ولم تظهر كحركة منفصلة عن حركة الناس، أو حركة التحرر الوطني العربية. ومن هنا كان نجاحها في تثبيت أقدامها في الوقت الذي كانت تتعرض فيه لشتى الاتهامات. ولا أعتقد أننا يمكن أن نتهم شاعرا كالسياب أو البياتي أو أحمد عبد المعطي حجازي أو سعدي يوسف، بالالتزام السياسي على حساب فنية القصيدة. ولم يقل أحد إن التزام أدونيس، قد أفسد فنيته الشعرية، أو إن التزام شاعر مثل محمد الماغوط أيضا قد أفسد فنية قصيدته. إن التناقض المزعوم بين الفن والالتزام هو تناقض لا يصنعه إلا أعداء التقدم والتغيير.

أنا لست مناضلا عاملا في حزب أو تنظيم، لكي أودع في السجن نتيجة لنشاطي الثوري أو الإرهابي. إنني شاعر أكتب الكلمة، وهذه الكلمة ليست مخبأة في أدراجي، إنها منشورة في دواوين. فإذا كانت هذه الكلمة توصف باللاتصادمية، فكيف يستغربون ألا أدخل السجن. إن آلاف الكلمات اللاتصادمية تولد كل يوم ؛ أما إذا كانت كلمتي تصادمية، ولم أدخل السجن، فلا أسأل أنا

في ذلك، وإنما تسأل أجهزة الأمن لأنني لا أتقدم من تلقاء نفسي لكي أسلم نفسي للبوليس، لكي أنال شرف النضال والكفاح. السياب لم يدخل السجن في حياته. وفي الفترة التي تتحدث عنها لم يدخل السجن تقريبا غير شاعر واحد هو أحمد فؤاد نجم. ثم ما الذي يستفيده الآخرون من دخول السجن ؟ إن الهام في حياتي هو الكتابة، وليس البحث عن بطولات زائفة، الكتابة عما أعتقده أنا، وليس ما يعتقده اليساريون الطفوليون[٢٨].

الشاعر في العالم العربي، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالب بدورين : دور فني؛ أن يكون شاعرا، ودور وطني؛ أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة وإيقاظ إحساسها بالانتماء، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها. على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر أيضا، وأن يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مهمة مثالية : أن يكتب الشعر فقط. إنهم قاصرون في هذه النظرة. فالشاعر، لكي يكتب الشعر وليكون شاعرا حرا، يجب أن يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية. ولا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها، وظروف التداخل الثقافي التي لدينا، أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق. لابد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه والذي يعيشه وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيره ثم يلبسه ثوبا شعريا عربيا[٢٩].

لابد للشاعر من وظيفة اجتماعية. ولابد أن تصدر هذه الوظيفة عن موقف ما. أما الموقف السياسي فهو موقف تال للموقف

الاجتماعي الأشمل من قضايا المجتمع وقضايا العصر الذي نعيش فيه.

وليس معنى هذا الموقف أن يصدر الشاعر عن حماس تبريري أجوف للأحداث الموقوتة والعابرة... حتى ولو كانت أحداثا كبيرة. وكل الشعر الذي ظهر وتبنى شعارات سياسية زاعقة بشكل مباشر هو شعر انتهى من ديوان العرب بعد أن كنسته الأيام. كذلك أكثر الشعر الذي ينشر في أغلب الأحيان ونجده مجرد ترجمة لمانشتات الصحف، كتلك القصائد التي تكتب عن المشروعات العمرانية، أو دخان المصانع، أو الإنجازات الوطنية. هذا كله ليس شعرا، حتى وإن حمل كل مقومات الشعر. إنه شعر ساذج لا يبقى لأنه شعر ترديدي موقوت بالمناسبة التي قيلت فيه، إذ الشاعر هنا ليس أكثر من ناظم، أو حرفي، يعيد صياغة أفكار جاهزة. وليست تلك وظيفة الشعر أو الشاعر ؛ إن الشاعر يطمح إلى ما هو أبعد من الواقع، وحتى لو كان الواقع الذي يعيشه الشاعر رائعا أو جميلا، فإنه يطمح إلى "الواقع – المثال"، الأكثر روعة وجمالا.

من هنا فإن الشاعر يطمح إلى تحقيق المعادلة المستحيلة... تلك التي يريد فيها أن يجعل الواقع شعرا، والشعر واقعا، ولكن الواقع دائما وأبدا لا يسعف الشاعر بهذه الصورة. ولهذا يجد الشاعر نفسه منحازا إلى الحلم ضد الواقع. ومن هنا فأنا ضد أن يصنف الشعر أو الشاعر ؛ كأن يقال إن هذا شعر وطني أو سياسي أو غزلي. فقط توجد قصيدة واحدة. وهذه القصيدة تحمل رؤية اجتماعية إنسانية، سياسية، وصفية، طبيعية، غزلية. أعني لم يعد هناك هذا التصنيف المتعسف للقصيدة أو الشاعر. فليست هناك قصيدة مدح، وقصيدة هجاء، قصيدة سياسية، وأخرى عاطفية. هناك

قصيدة واحدة كما قلت، وهذه القصيدة هي حلم الشاعر، هي صورة الشاعر نفسه في لحظة ما... في مكان ما.

أنا لست شاعرا سياسيا. أنا شاعر وطني. والوطن هنا ليس بمعناه السياسي المباشر، بل بمعناه المطلق ؛ أي الأرض والناس والنيل والتراب والحب ونسمة الهواء[٣٠].

أنا مع التزام الشاعر ؛ ولكنني ضد إلزامه. أنا ضد أن يكون الشاعر منتميا إلى حزب، أو جماعة سياسية، لأن الشاعر ليس بوقا لأحد. هناك تناقض. إذا كانت السياسة فن الممكن، فالشعر هو فن المستحيل. السياسي أبدا يطالب بما يمكن تحقيقه، أما الشاعر فهو يطالب بما يبدو وكأنه مستحيل التحقيق. ومن هنا فإن الشعراء الذين ينتمون إلى حزب أو تنظيم، هم دائما أضعف الشعراء. فالشاعر يجب أن يملك حرية مطلقة، كاملة. والتزام الشاعر إنما ينبع من ضميره وفكره هو[٣١].

القضية الجمالية لا تنفصل عن القضية الاجتماعية. فرؤية الشاعر الجمالية لا تنفصل إطلاقا عن رؤيته الاجتماعية وعن الظروف الاجتماعية أيضا التي أنجبته وحددت ثقافته. فمثلا بالنسبة لجيل أبوللو، إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل... الخ، كانوا يمثلون في ذلك الوقت ثورة في عالم الشعر على جيل الكلاسيكيين وشوقي. فيم كانت تمثل ثورة ؟

إنها لم تكن ثورة في الرؤية الاجتماعية ؛ ولكنها كانت تتمثل في أنه أصبحت هناك موضوعات شعرية تتعلق بالذات، أصبحوا أكثر تأملا في داخل النفس أكثر ممن سبقهم من الكلاسيكيين. ومن هذا ينتج الحزن عند إبراهيم ناجي، والاهتمام بوصف الطبيعة عند

الهمشري، والنظرة للريف ورومانسية الريف عند محمود حسن اسماعيل. فهؤلاء كانوا يمثلون ثورة في ذلك الوقت، ولكن هل الصورة التي تبنوها كان يمكن أن تجمد عندهم ؟ طبعا لم يكن ممكنا، ولذلك نجد أن السياب وصلاح عبد الصبور والفيتوري والبياتي بدؤوا حياتهم متأثرين بواحد مثل محمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه.

وأحمد عبد المعطي حجازي يشير صراحة في ديوانه الأول إلى إعجابه بإبراهيم ناجي. هذه بدايات الرؤى الشعرية في الخمسينات. لأن جيل أبوللو تخلى عن نظام القافية الواحدة، ولجأ إلى نظام المربعات والمخمسات.

والتنويع في الأوزان ؟

وهذه كانت البدايات. ولكن حركة الشعر الحر لم تترسخ وتصبح ذات استقلالية عن مدرسة أبوللو إلا حينما تبنت القضية الاجتماعية، قضية الشعب. ديوان عبد الوهاب البياتي الأول، ديوان السياب عن "الأسلحة والأطفال" و"المومس العمياء". صلاح عبد الصبور ليس غريبا إنه اشتهر بقصيدة "شنق زهران". عبد المعطي حجازي بقصيدة "مذبحة القلعة". ففي فترة المد والتحرير الوطني الذي كان موجودا في ذلك الوقت ارتبط الشعر الحديث أو الحر بها، ومن هنا أصبح متخليا عن القيم التي كان يتبناها الرومانسيون، طبعا هناك انتقادات على مدرسة الرومانسيين في الرؤية الشعرية نفسها، يعني – مثلا – إذا أحب الشاعر، فيجب أن تكون محبوبته على قسط وافر من الجمال. شعرها ذهبي، وعيناها خضروان، وأن يكون

لقاؤهما إما في مخدع موشى بالحرير أو في روضة غناء وبساتين. أي عالم مثالي في تصويره وفي تكوينه.

طبعا مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة الآن تغير، بل إن لقاء الرجل بالمرأة لم يعد معزولا عن مشاكل المرأة الاجتماعية، ومشاكل الرجل الاجتماعية أيضا. يعني لم تعد توجد المرأة الراقصة التي ترقص بالغلالات السبعة. الصور المغرقة في الخيال، الخيال الرومانسي كان فيه نوع من التورم السرطاني ؛ وفي اتجاه الانعزال وإقامة عالم ليس له علاقة على الإطلاق بالواقع ؛ إن العالم الفني أو الواقع الفني له كل عناصر الواقع، لكن إعادة تشكيل هذا العالم وخلق واقع جديد فيه، يحدد رؤية الشاعر الفنية والاجتماعية.

يعني، تميز جماعة الشعر هو إدراك الحقيقة والأشياء من أكثر من وجه؟

وإدراك منظور جديد للجمال، فلم يعد الشاعر هو الذي هبط الأرض من فضاء علي بعصا ساحر وقلب نبي، لا. أصبح كما في القصيدة التي سخر منها البعض : "وشربت شايا في الطريق ورتقت نعلي، ولعبت بالنرد الموزع بين كفي و الصديق". أصبح الشاعر هنا إنسانا يعيش حياة الآخرين، لا يتميز عنهم بشيء إلا أنه حين يكتب يكون أكثر إدراكا لما حوله، ولكنه لا يطلب لنفسه تميزا على الآخرين كشاعر أو كفنان.

من المؤكد أن العلاقات بين الأشياء علاقات جدلية رغم أنف الشعراء، ولكنك لا تستطيع أن تقول إن كل ما يكتب بشكل الشعر الحر يعتبر شعرا حديثا. الحداثة شيء مختلف. ولكن كون أن العلاقات التي بين عناصر الواقع في القصيدة، مختلفة عن عناصر

الواقع الفعلي، فهذا شأن أي فن. فالفن ليس وقائعيا، ولكنه واقعي. فهو لا ينقل الوقائع التي تحدث، ولكنه يستلهم هذا الواقع، وكل عناصره موجودة في القصيدة. طبعا هناك مئات وآلاف القصائد من الشعر الحر، هي فعلا قصائد مثالية ورومانسية. بل هناك شعراء بكاملهم، مثل : محمد عفيفي مطر... جوهر العلاقات في شعر محمد عفيفي مطر علاقات مثالية. ولكن هذا لا ينفي أن الشعر يجب أن يكون حديثا في تصوري أنا على الأقل، لابد أن يدرك جدلية الأشياء.

تسأل هل هناك من شعراء جيلي من يدرك الأشياء بشكل جدلي؟

أعتقد هناك كثيرون.

في مصر ؟

لا أعرف... ربما كمال عمار في فترة ازدهاره (٦٤-٦٧)، ديوانه الأول : "أنهار الملح"، والثاني: "صياد الوهم"؛ عنده هذه اللمحة. وكمال ينجح جدا في "القصيدة الموتيفة". العنصر الواحد، لا القصيدة المركبة. أبو سنة رجل أبوللوني، لم ينتقل كثيرا عن علي محمود طه وابراهيم ناجي. عفيفي مطر مثالي في فهم الأشياء، اختياره "لانبادوكليس" اختيار ذو معنى كفيلسوف. لكن أعتقد أنه في سوريا هناك ممدوح عدوان وفي العراق حسب الشيخ جعفر وحميد سعيد وهناك أحمد دحبور فلسطيني ومحمود درويش إذا اعتبرناه من نفس الجيل.

تقول بأن هذه الأسماء التي ذكرتها تتسم في نفس الوقت بالقدرة على بناء القصيدة وإن كان بأشكال مختلفة.

نعم القدرة على إدراك الصراع. والجدل يقوم على الصراع. وفكرة الصراع هي تفكير درامي. والقصيدة الحديثة تنمو، وليست قصيدة ثابتة. كنت أظن أنك ستقول إن هؤلاء الشعراء – بجوار التركيبة – هم مرتبطون بقضية التغيير والثورة. هذا ملمح آخر مشترك بينهم، وغالبيتهم مضطهد مطرود أو منفي. فالارتباط بين الجدلية والحداثة والثورة والبناء الفني المركب والرؤية الفنية المعقدة، كل هذا مرتبط ببعضه بسبب أن الثورة أيضا أصبحت عملية معقدة، ولم تصبح عملا بسيطا. لم تصبح مجرد صرخة جائع وأنين محروم. وهذا فارق آخر بين جيل الستينات والخمسينات : مسألة رؤية القضية الوطنية والاجتماعية. لأنه في شعر الخمسينات كان القصر الإقطاعي سوف يهب عليه الفلاحون ذات صباح ويحيلونه ويحطمونه ويطلع نور الفجر. أو المستعمر سوف يندحر لابد بسواعد الشعوب والجنود المناضلين والمكافحين. وأن الأرض المملوءة بالأنين سوف تتطهر ويغمرها الضياء من عرق العمال وكد الشرفاء... مثل القصائد التي كان يكتبها شاعر مثل أحمد هيكل في أغاني الكفاح... هذه الفترة شهدت كثيرا. والغريب، أو كان الطبيعي أن كل هذا الشعر كنسته الأيام، لأن الثورة لم تعد فعلا بهذه البساطة وهذه السذاجة. ولم يصبح العدو محددا بهذه الدرجة التي كان محددا بها في القرن التاسع عشر، سواء كان القصر الإقطاعي أو جيب الرأسمالي أو قصر الملك أو كل هذه الأشياء. إنما أصبح أعداء الحرية من داخل الأحرار أنفسهم. وأعداء الثورة يمكن أن يكونوا من داخل الثورة. وأعداء الطبقة من داخلها نفسها. فليس مجرد الانتماء لطبقة يعني أن تكون ثوريا، لأن الوعي شرط أساسي للثورة. والوعي عملية معقدة وليست بسيطة. ليس سهلا أن تكون واعيا. ولم يعد العالم ينقسم إلى معسكرين : معسكر الاستعمار

ومعسكر الشعوب، معسكر الظلم ومعسكر الحرية، لم يعد العالم منقسما بهذه السهولة.

لاحظت أني أربط بين الشعر والظروف الاجتماعية، والشعر والثورة.

أقول نعم.

وتسأل هل هي مسألة محورية في فني ؟

طبعا الشعر يجب أن يرتبط بالثورة لأنه هو نفسه يجب أن يكون ثورة. فالرؤية الشعرية، هي رؤية سابقة على الواقع. هي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتى لو كان مقبولا من كثير من الناس. أي أنها تحلم بواقع أفضل للإنسان وبعلاقات أفضل بين الناس، وبعلاقات مختلفة حتى بين الأشياء، أكثر سموا وأكثر مثالية. لابد أن توجد علاقة بين الإنسان والشجرة التي يجلس تحتها، بين الإنسان والحديقة التي يمر أمامها، بين الإنسان والسنبلة التي يقطفها لكي يصنع منها طعاما. لا تصبح علاقة الإنسان بالأشياء التي حوله علاقة نفعية فقط، وإنما علاقة جمالية. وليست علاقة استهلاكية، وإنما علاقة تبادلية. الشعر نفسه هو ثورة على الواقع، على العلاقات الموجودة والمألوفة في الواقع.

يعني، الشاعر في النهاية جزء من الطليعة اذا صح التعبير؟

طبعا، لكن الفارق أن المحترف الثوري ينظر إلى التغيير والثورة على أسس علمية، على أسس معطيات الواقع ؛ أما الشاعر فإنه ينظر إلى المستقبل على أساس الحدس والإدراك الداخلي. لابد أن يوجد طبعا عنصر الوعي بعلم الثورة، لكن يجب أن تكون

العلاقات في القصيدة وفي الفن وفي الشعر مبنية على عنصر الحدس أساسا.

هل يجب أن يهبط الفن إلى الجماهير أم ينتظر الفن حتى تصعد إليه الجماهير؟.. إلى آخر هذه القضية. كانت هذه من المشاكل التي شغلتني فترة طويلة. في تصوري أن الجناحين لا ينفصلان. إن ثمة إبداعا في الشعر يقوم به مبدعون، وهذا يظل تأثيره دائما في دائرة محدودة يمكن تسميتها بالواعين أو المثقفين أو المهتمين بالشعر، لأنه ليس كل متعلم مثقفا، كما أن ليس كل مثقف يقرأ الشعر، يعني قراءة الشعر موهبة لا تقل عن إبداعه، لأنه على المتلقي أن يعيد فك الرموز والإشارات التي تحفل بها القصيدة، ثم يعيد تركيبها من جديد حتى تصل إليه. وأنا انتهيت إلى أن الفن دائما، جميع أنواع الفنون يوجد فيها مستويات من الفن : مستوى الإبداع، وما يمكن أن نطلق عليه مستوى التعميم، يعني أن ثمة مبدعا، سواء كان شاعرا أو موسيقيا أو مسرحيا، هو يجرب أشكالا جديدة وصيغا جديدة ورؤى جديدة. وهذه الأشكال والصيغ والرؤى يستفيد منها آخرون يمثلون الوسطاء بين منابع الفن الإبداعية، وبين الجماهير والناس. ليس شرطا في التحريض أو في الثورة وإنما أيضا في تلقي الفن، بمعنى إذا أخذنا – على سبيل المثال – شاعرا كالخيام مثلا، تظل فلسفة الخيام الانتقائية والتلفيقية هذه، إذا تليت على الناس لا تصل إلا إلى عدد قليل من الذين يجيدون القراءة والكتابة وتذوق الشعر، لكن انتقالها بوسيط هو الموسيقى والغناء يكسبها خاصية الترديد التي يتميز بها الفنان. وهذا الترديد في الوجدان يمكن أن يرتب شيئا فشيئا المعاني التي أراد الشاعر أن يوصلها. مثال آخر، إنه عندما يكتب شاعر مثل أراجون، ينتمي إلى

مدرسة فنية معقدة (مجموعة السرياليين)، هل يمكن أن يصل هذا الشاعر إلى الجماهير ؟ المسألة أن يأتي شاعر بعد ذلك يستعير صورا وبعض الطرائق استخدمها أراجون ليقدمها بشكل مبسط يصلح حتى للأطفال، هو هنا قام بعملية نقل الإبداع من المستوى الضيق إلى المستوى الواسع. والاثنان لا يغني أحدهما عن الآخر. يعني لابد لهذا الوسيط من ينبوع إبداع، ولابد للمبدع أو للإبداع أن يبسط لهؤلاء الوسطاء ما يقولونه للناس، حتى يصبح ثقافة سائدة، وبالتالي يمكن لمبدعين جدد أن يتجاوزوا هذا الإبداع باعتباره أصبح ثقافة سائدة.

دور الشاعر في الثورة لا يلغي دور "الشاعر المنشور" أو الشاعر المحرض أو الشاعر الجماهيري، الذي يقف بين الجماهير ويلقي شعره. هذه المسألة ليست مسألة فصحى أو عامية، لأن الناس تسمع القرآن الكريم وخطب الجمعة وتسمع الأخبار في الإذاعة بالفصحى وتستمع إلى التمثيليات المختلفة باللغة الفصحى وتفهمها. إذن هي ليست قضية اللغة، وإنما قضية ما تحمله هذه اللغة. الشحنة التي تريد أن توصلها إليهم. الشاعر المحرض ليس شرطا أن يكون شاعرا بلغة الشارع أو شاعرا عامي التفكير، ولكنه يبسط القضايا المعقدة سواء كانت هذه القضايا سياسية أو فنية للجماهير، فكما أننا لا نستطيع أن نقول إن الكتابة النظرية في الثورة منعزلة عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون فهمها، كذلك لا يمكن أن نصف الإبداع الشعري بأنه منعزل عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون الارتفاع إليه.

الشاعر يستطيع في فترات كثيرة أن يوفق بين الاثنين : المستوى الفني والتحريض. فأنا – مثلا – كثيرا ما أتهم بالمباشرة،

بينما أنا أكثر الشعراء – تقريبا – استخداما للرموز والحيل الفنية المعقدة جدا، تصل أحيانا إلى الاصطناع. وبناء على هذا كان الكثيرون يتهمونني بالعمومية. وهذا يتوقف على كيفية إدراك المتلقي لمفردات العالم، أي أنني مفهوم بالنسبة لمن يدركون مفردات الثورة، أما بالنسبة للإنسان غير الواعي أو الذي لا تهمه مفردات الثورة، فيعتبرني غامضا، لأنني أطالب بقضية هو لا يدركها، وفي تصوره أن الشاعر يتحدث عن الجمال، عن وردة تذبل، عن شراع زورق يسير في النيل، عن منديل يلوح في المحطات أو في المطارات، لكن أن يتحدث شاعر عن الحرية أو الموت، عن الدم والثأر الوطني ؛ هو لا يفهم هذا. ومن هنا يقول أناس إن هذا شاعر تحريض، ولكنه في حقيقته انتظام لكل مفردات الحياة الجديدة والفن الجديد الذي تريد أن تحققه. أنا لا أحب أن يقال إنني شاعر غامض.

فأولا – أنا أواجه مشكلة في اللغة الفصحى، لأن هذه اللغة فيها كثير من القصور عن استيعاب الحياة اليومية. حتى فن رسم الصورة الشعرية الجزئية. فمثلا حين تريد أن تتحدث عن نور الغرفة، هناك نور نيون وهناك أباجورة وهناك لمبة سهاري. أشكال مختلفة من المصابيح. الفصحى لا تطلق عليها إلا مصباح، لأنه حتى السراج والقنديل أسماء لمصابيح اختفت. أنت تتعامل مع لغة مفرداتها قاصرة عن استيعاب مفردات الحياة اليومية، التي أنت مضطر إلى التعامل معها، لأن عناصرها هي عناصر الواقع وعناصر الثورة على هذا الواقع أيضا.

ثانيا – أنا أواجه مشكلة أنك شاعر قومي تؤصل قيما قومية داخل الإنسان، من بين هذه القيم القومية الانتماء التاريخي. ولكي يحس فرد ما أنه منتم تاريخيا، لابد أن تذكره بأساطيره وتاريخه

وتراثه، وعليك أن تذكره بهذه الأساطير والتاريخ والتراث، بطريقة فنية، فأنا أستخدم الأساطير والتراث الفني ليس فقط كرموز لإيصال العمل الفني، وإنما أيضا لاستنهاض أو لإيقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية في نفوس الناس.

ثالثا – الشاعر له جناحان إما أن يكون مقروءا وإما أن يكون مسموعا. فإذا كان مقروءا، فيجب أن تكون الصورة البصرية – التي هي في حقيقة الأمر الصورة التشكيلية – صورة حديثة جدا، وإذا كان مسموعا فيجب أن تكون الإيقاعات الشعرية ليس مما ينصرف عنه الجمهور بل مما يشد الأذن أيضا. وبذلك تضطر إلى استخدام قيم موسيقية تقليدية مثل القافية والإيقاعات الحادة، الخ ... بالإضافة الى أن على الشاعر أن يتعامل مع اللغة بدرجة من الرهافة حتى لا يسقط في النثرية والبلاغة التقليدية.

تسأل هل هذه الأدوات (الفنية) التي ذكرتها تكون واضحة بالنسبة لي وأنا أكتب، أم تكون في إطار الحدس أو الحس ؟..

وضع القضية على هذا النحو فيه كثير من التبسيط، لأنه لا يوجد إطلاقا الفصل بين الأشياء في لحظة الإبداع. فكما أن الشاعر لا يجلس لكي يكتب قصيدة دعاية للثورة، وإنما هو يعيش واقعه وينصهر فيه، ويصبح هذا الواقع جزءا من وجدانه اليومي الذي يعيشه، لذلك، فإنه عندما يكتب عنه، فإنما يصدر عن وجدانه الحقيقي الذي يكتسب خبرة هذا الواقع. وكذلك استخدام اللغة والرموز والأساطير، يأتي نتيجة للمعايشة. معايشة الشاعر لكل هذه الأشياء دون قصد الكتابة، أي أنها تتحول إلى إيمانات داخلية يجب

أن تبدو عفوية وتلقائية في الفن، وإلا فقد الشعر خاصيته الأولى وهي خاصية أنه يخاطب الوجدان، يتوسل بالوجدان إلى الوجدان.

بما أن القضية الوطنية قد أصبحت تحتل الاهتمام الثاني لدى الشعب، وأصبحت القضية الآن أن العلاقات الاجتماعية مختلفة. يعني لم تعد طبقة البروليتاريا هي الطبقة الفقيرة التي تدعو للثورة. ولم تعد البورجوازية الصغيرة هي التي تقف في سبيل التطور بل هي الطبقة المطحونة الآن. ولم تعد للطبقة السائدة ثقافة إيديولوجية، وإنما هي ثقافة (بزرميط) هجين، أشياء مقتطعة من الغرب وأخرى من التراث الفلسفي ؛ تلفيق يعني !، فأنا أعتقد أن الهام جدا بالنسبة للشاعر الآن، أو بالنسبة لي أنا، هو إعادة اكتشاف الجمال، لأن أحدا لم يعد يهتم بالجمال، الجمال في الطبيعة، الجمال في الأداء، الجمال في السلوك، الجمال في مفردات الحياة الاجتماعية، سواء كان يتمثل في لافتة، في شارع، في شكل أتوبيس، في طلاء سيارة، في منظر كوبري. لم يعد أحد يهتم بهذا الجمال. فأنا أعتقد أن الوظيفة الأساسية التي يمكن أن يؤديها الشاعر الآن هي إعادة اكتشاف الجمال في نفس الإنسان. وأنه إذا استطاع الشاعر أن يجعل الإنسان المصري يحس بالجمال من جديد، فيستطيع بالمقابل أن يحس بمدى القبح الذي وصلت إليه حياته. إن الإنسان أصبح متهما، لأنه إذا دعا الناس إلى الثورة والتغيير، اتهم أنه يريد أن يعيد الناس إلى الفقر واشتراكية الفقر وغيرها من المفاهيم الخاطئة التي تسمرت في الأذهان الفترة الماضية. إذا دعوت الناس إلى رفض السلام المصطنع الآن، فأنت تدعو الناس إلى التضحية من أجل الحرب والموت وانتظار المد الذي سيأتي أوائل الثمانينات. إذا دعوت الناس إلى أن تصبح حياتهم أكثر جمالا ويسرا، فأنت تدعوهم للهجرة إلى

البلاد العربية وليس للإقامة في الوطن. أيضا المصانع والأرض الزراعية تتناقص... فلا أقل على الشاعر الآن من أن يعيد تعليم الناس الجمال... الجمال بكل المفاهيم طبعا.

وهذا ما تحاول أن تفعله في المرحلة الجديدة ؟

نعم.

مثل أي القصائد ؟

مثل قصائد(٣٢) : "الخيول" و"الطيور"(٣٣).

والمرأة في شعرك ؟

أولا ثمة فرق – ولو عرضي – بين المرأة والحبيبة، كل الحبيبات نساء ولكن ليس كل النساء حبيبات، لكنهن رفيقاتي في المعمل والجامعة والحقل. أنظر للمرأة على أنها مثلي تماما.. تحزن وتخطط وتفرح وتناضل، ولا ثمة إشكال في موضوع المرأة، بيد أن الإشكال في طبيعة المجتمعات وطبيعة الطقوس والمصالح والعقليات. أنا أناضل من أجل حريتي وحرية رفيقتي، وقد نواجه معا مصيرا واحدا بعيدا عن الهدف البورجوازي أو الجو الرومانسي... لكن الحبيبة ليست امرأة وكفى، ليست زميلة أو رفيقة، إنها تعيش بعمري؛ وأنا أستطيع العيش لأيام بدون شعر، بدون طعام، على أني لا أصبر، ولن أصبر – ولو لساعات – بدون الحبيبة، أو الإحساس بها ؛ إن قلبا بلا حب لا يمكن أن يكون قلبا.

أحببت حسناء ألمانية مثقفة، جاءت مصر لتدرس شعري من خلال الحركة الأدبية. وهي شابة ألوفة وذات عواطف شرقية، وتزورني شهرا في كل سنة، أحيانا تمكث شهورا قبل أن تقول وداعا. ومرة سمعت بنبأ زواجها، فروضت نفسي وتقبلت زواجها بروح متسامحة، وأقسمت في نفسي لأدعنها تهنأ بعيدا عني، بل

وعن حتى ذكرياتي.

ومن خلال الشرخ في قلبي، ولحظات البؤس والمرارة، أحببت شابة مصرية تصغرني بعشر سنوات، ويتعبني عمري معها كثيرا، لأني لا أستطيع زواجها، فعشر سنوات فارق زمني كبير، عمرها الآن ٢٦ سنة وعمري ٣٦ وبعد عشر سنوات هي ٣٦ وأنا ٤٦، أي هي في ذروة الشباب والفيض وأنا في هوة التعب والاكتئاب؛ والمشكلة الجديدة عودة الحبيبة الأولى، وأنا منزو، فقد قررت إبعاد بعضنا عن بعض، لم أكره الألمانية، أبدا فقد كتبت فيها أجمل قصائدي.

الشاعر بلا حب كالشعر بلا معنى، والحب أكبر مما نحاول، إنه امتداد واسع، واسع، عبر الوطن والناس الطيبين والجمال[٣٤].

لا أعتبر أن المرأة يمكن أن تكون موضوعا مستقلا للشعر. إنني أعتبر علاقة الرجل بالمرأة جزءا من العلاقات الاجتماعية والنسيج الاجتماعي العام. لم يكن في حياتي مجال لترف "الحب". فالحب يحتاج إلى مقدرة اقتصادية لم تكن تتوفر لي. المرأة عموما لها مطالب بورجوازية في الرجل لم تكن تتوفر لي. وإذا كان قد حدث هذا، فلم يكن الخطأ من جانبي، لقد قضيت خمس سنوات بدون عمل، وحتى الآن أنا بلا إقامة ثابتة. ثم بعد ذلك أتى الإحساس بالمطاردة. وليس لرجل في مثل هذا الوضع أن يفكر في اقتحام عالم المرأة. لأنه يعتبر هروبا من مواجهة الواقع الحقيقي[٣٥].

أمل ونقل ناقدا

الشعراء طبقا للميراث العربي القديم يرتبطون بشكل أو بآخر بالسلطة، وإذا رفع الشاعر راية العصيان فإنه يحكم بذلك على نفسه بالوقوف وحيدا في العراء، بلا أي سند ؛ والسلطة قوية بلا شك، فهي تملك كل وسائل الاتصال : الصحف، الإذاعة، التلفزيون، وحناجر المطربين ؛ لذلك فإن الحالات التي يمكن فيها لشاعر متمرد أن يفلت من كماشة السلطة هي حالات نادرة تلعب فيها الظروف السياسية والاجتماعية دورا رئيسيا ؛ ومع ذلك نلاحظ أن أكثر الشعراء في الوطن العربي ذيوعا هم الذين لا تتبناهم بعض وسائل الإعلام، أحمد فؤاد نجم مثلا، بينما لم تفلح كل الأضواء التي سلطت على صالح جودت في مصر أو صابر فلحوط في سورية أن تصنع منهما شاعرين. والأمر الثالث والأهم، أن معظم الشعراء الجدد لا نستطيع التوقف عند أحد منهم لأنه لا يملك تصورا خاصا للعالم. ففي اعتقادي أنه بالنسبة لجيلنا الذي نشأ في ظل ثنائية الصراع بين العرب والصهيونية، بين الخير والشر، بين التخلف والتقدم، تشكل هذه الثنائية خلفية أساسية لرؤيته للعالم. بينما يجب أن تكون خلفية الشعراء الجدد هي التداخل في خطوط الصراع التي سوف تحكم المرحلة المقبلة. وإذا كنا نحن نكره (إسرائيل) لأنها اغتصبت وقتلت ودمرت، فلابد للرؤية الجديدة أن تكون ضد (إسرائيل) بصفتها احتلالا واستيطانا. حتى الآن لازال الشعراء يعيشون في ظل الثنائية القديمة وما لم يكن لهم تصور خاص بهم نابع من الدم الذي دفعوه

في ساحات الحروب ومن الاحتكاك بالعدو في معسكرات الأسر، ما لم يكن لهم تصور جديد فلن يكون هناك شاعر جديد[٣٦].

لا جدال في هذا الكم والنوع الجيدين في العراق، نحن نتابع نشاطات الشعراء بعين الحب والإعجاب. وهذا الإعجاب بالطبع ليس معصوبا بل إنه إعجاب الذي لا يبخس سواه أشياءه ؛ إن الشعراء الجدد في العراق شعراء مبدعون لكنهم غامضون بأسلوب محير..! لماذا الغموض ؟ كيف تصل عطيات القصيدة الغامضة إلى قلوب الجماهير العطشى للمعرفة والجمال؟ القصيدة الغامضة تؤذي القارئ وتتعبه وتسخر منه. نحن في عصر جديد وعلينا التعامل بمنطق الجديد، والغموض ليس صعبا لأنه ليس فنا، إنه الطريق الأسهل، لكن الوضوح بفنية عالية صعب، وربما يستحيل على شاعر يبحث عن السهولة والانتشار لقاء تصور محدب. وعلى شعرائنا مهمات غاية في الدقة والتعقيد، أيامنا هذه انسلت مئات القرائح الملحة والقبيحة، الموديل والمسخ، وعليها امتصاص نسغ العصر وأن نضيء باحترامنا مسالك الناس الطيبين ؛ عندكم جيل الرواد : عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وآخرون... هؤلاء اكتشفوا سر العطر في الزهرة، سر الطريق إلى حب الناس، فكان اكتشافهم فتحا بحساب فترتهم الزمنية، نلمس في كلماتهم الصدق والفيض، لكن ماذا حدث بعدهم ؟.. طفحت أسماء وأسماء، مدت أكثر من جسر نحو ضفة الرواد، وإن هي إلا سنوات حتى تمرد الجدد ومارسوا رفضا بلا ملامح، فمن أجل خلق ريادة ثانية ضاع الشعراء وأضاعوا جمهورهم، ومن أجل (أشكال) جديدة جاءت النتوءات في جسد القصيدة وروحها. استمعت مرة إلى شاعر عراقي عن (سر الغموض) فأجاب : إنه

ولد شرعي لظروف صعبة، استهدفت كل ما هو تقدمي، فكان الشعراء يخشون بطش السلطات المقبورة البائدة، فجاءت القصيدة التي تشتم بطريقة خاصة، فناضل الشعراء قبل الثورة ضد تشويهات العهود السابقة، وقد ألهم (الرمز) عديدا من الشعراء طرقا في تحريض الناس على الأوضاع السياسية القديمة !. فأدهشني هذا الجواب الذي يحمل نصف الحقيقة، قلت له أنت لا تميز بين (الرمز) و(الغموض) والخلط بين الاثنين لا ينم عن معرفة. ثم إن الزمن تغير، والوجوه ؛ والعراق الآن غير عراق الأمس، فحين كان (التوهيم والتعتيم) نوعا من الوقاء، فإنه الآن نوع من الخواء، نوع من كشف السوءة... لماذا الغموض ؟ إنه بلا شك ضد الموهبة، الموهبة صريحة، الموهبة بسيطة ونقية.

أقرأ لسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وعلي العلاق وآخرين، عندكم فوزي كريم وفاضل العزاوي وآخرون، الفريق الأول مجيد ومفهوم ويمتلك رؤيا فنية وتاريخية ، أما فوزي والعزاوي وغيرهم على نفس الإسلوب... شعراء الفريق الثاني، لم يتمكنوا من عدتهم، لو تعانقوا مع عصرهم، مع قرائهم، لو كانوا... لو كانوا... لتركوا الغموض جانبا والضياع الأسلوبي وتعرفوا إلى الناس. الشاعر مطالب لا بأن يعشق شعبه وحسب وإنما بأن يعشقه شعبه. المواطن البسيط ليس غبيا، إنه يحب الشعر ويعبده، لكن حين يجد الشاعر يسجع مثل الكاهن ويعلو مثل الطاووس وينتفخ مثل النمر، حين يجد الشعراء الجدد بعيدين عنه فإنه لن يفكر بدور (المشاء أو المطيباتي).

في العراق اليوم... وباستمرار شعر بمعنى أن هناك شعراء مجيدين لهم القدرة على العطاء، وهم منتشرون عموديا وأفقيا، وقد

وجدت نماذج شعرية لشعراء عراقيين جدد، شباب وفي أول الدرب فسعدت بشعرهم... إنهم طاقات واعدة ورائعة(٣٧).

مبدئيا يمكن أن نقسم التيارات الشعرية الموجودة في الوطن العربي، الآن، إلى تيارين رئيسيين: التيار الجمالي الذي ينادي بفنية القصيدة، وجمالية الكلمات، والدخول في متاهات ذات الشاعر، وإعطائها الاهتمام الأكبر. أما التيار الآخر، فهو التيار الذي يرى أن وظيفة الشاعر في المجتمع وظيفة حساسة. وأن عليه أن يقود تيار وعي أمته، وهو يحافظ في نفس الوقت على القيم الجمالية والفنية التي يتحدث عنها التيار الأول.

لا تصادم بين التيارين. لأن كلا منهما يؤدي دوره الطبيعي في الحركة الشعرية العربية. فالتيار الأول الذي ينادي بفنية وجمالية القصيدة، والذي لا يعطي لهموم المجتمع والآخرين اعتبارا كافيا، هو في حقيقة الأمر تيار يصب في التيار الثاني.

إذ أن كثيرا من الشعراء يلجأون إلى هذا المفهوم لكي يتخلوا عن دورهم في المجتمع ولكن هذا لا ينفي أنهم يثرون الحركة الشعرية بما يقدمون من تجارب جمالية وإبداعية.

أما التيار الثاني، فهو التيار الذي استطاع أن يسود فعلا منذ نكسة ٦٧، سواء في داخل الأرض المحتلة، أم في خارجها. وقد كان شعر المقاومة الفلسطينية أول صوت صادر من داخل الأرض المحتلة، بينما كانت أصوات الشعراء "الغاضبين" أو "الخارجين" على الصف سواء في سوريا أو العراق أو مصر، هي الأصوات التي ارتفعت في ذلك الوقت منددة بالهزيمة، ومنددة بالواقع الاجتماعي الذي أنجب الهزيمة.

لكن الانتشار الذي يحققه أصحاب الفكرة الأولى، أصحاب فكرة الابتعاد عن قضايا الشعب والمجتمع، هو انتشار تمليه الهياكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الوطن العربي.

فبعد تكريس الحلول السلمية للقضية الوطنية، ومحاولة وأد كل حركة التحرر العربية بأسرها، سواء من جانب بعض الحكومات أو من جانب أجهزة الإعلام. كان من الطبيعي أيضا أن تضيف دائرة الحصار حول الأصوات الوطنية، وتفتح صدور الصحف للأصوات التي تدعو إلى الانهزامية الجديدة التي تتخفى تحت أشعار وقيم جمالية فنية مطلقة هائمة في التغريب على حساب الوطن والمجتمع.

أما التيار الذي اكتسح فعلا باقي التيارات، فهو التيار الذي ربط نفسه بحركة المجتمع. إنني أعتبر ظهور وتألق أفراد التيار الأول هو نوع من الديكور الاجتماعي لا أكثر تفرضه أجهزة الإعلام الرسمية، في محاولة لإلهاء الناس وإبعادهم عن تاريخهم الوطني والقومي القريب، واجتذابهم للوقوف تحت رايات الاستسلام، كشعراء وكمواطنين.

الحركة الشعرية ليست كائنا منفصلا عن حركة المجتمع. في تقديري إن الشعر هو أخطر أنواع الأسلحة التي يمكن أن تخاف منها السلطة. وقد سمعنا في السنوات الماضية عن مصادرات عديدة لقصائد. والقصيدة أكثر تأثيرا على الأذن العربية من الرواية والقصة وغيرها من فنون الكتابة ؛ ومن هنا كانت خطورتها. لكن الشعر استطاع أن يفلت من دائرة الحصار، وأن يصل إلى الناس والجماهير. لأن دائرة الحصار عقب هزيمة ٦٧، كانت أضعف من

أن تواجه التيار الشعري الجارف. عندما استعادت هذه الأجهزة توازنها، وبدأت في تحقيق تحالف بين مختلف اتجاهاتها الاستسلامية والقهرية فإن أول حصار فرضته كان حصارا على الكلمة. ولعل أول مكان أصيب عقب حرب ١٩٦٧ هو بيروت. وبيروت بالذات كمنبر حر للنشر والصحافة. ثم جاءت بعد ذلك التشريعات المقيدة للحريات على صحافة الكويت؛ باعتبار أن إنهاء دور بيروت كمنبر للنشر، كان مقصودا في حد ذاته، حتى تنتفى أية كلمة تخرج عن سيطرة الحكومات.

والكلمة المنشورة في لبنان كانت تتسلل رغم الحصار إلى القارئ العربي. وكان الحل الوحيد تدمير هذا المصدر أولا وقبل كل شيء. الشعر يزدهر في ظل حركة ازدهار المجتمع، لكن ما شهدناه في السبعينات من اضمحلال الحركة الشعرية يعود سببه الأساسي إلى أن الإنتاج المنشور في الصحف لا يعبر حقيقة عن حركة المجتمع الحقيقية. إنه شعر يعبر عن أحد اتجاهين : إما اتجاه يتبنى الشعارات الجديدة التي ترفعها بعض الحكومات، والتي لا تمثل في حقيقتها تقدما لحركة المجتمع إلى الأمام، وإما أنها تيارات تتخفى تحت اسم الجمال والفن لكي تصرف انتباه القارئ عن ميدان المعركة الأساسية ؛ ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يجد في ما ينشر تعبيرا أمينا عن ضمير الأمة ومشاكلها. ليس هناك اضمحلال في الحركة الشعرية العربية، لكن هناك اضمحلالا في إيمان من يكتبون الشعر. أي أنهم لا يتبنون مجتمعهم، فبالتالي لا يتبناهم هذا المجتمع[٣٨].

... أريد أن أختلف مع الدكتور جابر عصفور في مسألة الحساسية الجديدة؛ إن ما يسميه حساسية جديدة قد يكون "تقليدية"

ولكن بمعنى آخر؛ أي تقليدية جديدة. فإذا اعتبرنا أن هناك ثلاث دوائر يمكن أن ينطلق منها الشعر فهي: أولا دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان. وأن الشعر يبدأ من دائرة الذات أولا، ثم مرورا بدائرة المجتمع حتى يصل إلى دائرة الإنسان أو المطلق في النهاية. من هنا يمكن فهم الإضافة التي أضافها الشاعر الجديد في الخمسينات والستينات، وهي أنه اهتم بدائرة المجتمع بدلا من الوجدان والذات عند جماعة أبوللو، واستطاع أن يتخطى دائرة المجتمع انطلاقا إلى الأشمل والأعم : إلى دائرة الإنسان. فإذا كانت هناك بعض الظروف الخاصة التي أدت إلى فقدان الفنان العربي أو الشاعر العربي الثقة في إمكانية تطور المجتمع، فإن فقدان الثقة هذا قد دفع هؤلاء إلى التجاوز عن دائرة المجتمع، أو استقراء الواقع المحيط بهم، انطلاقا من دائرة الذات إلى دائرة الإنسان مباشرة، وبذلك عدنا إلى الشعر التقليدي في حديثه عن أشياء مطلقة وعن معان مطلقة... هذا القفز أو هذا التجاوز يتمثل في أحد اتجاهين : الأول إما أنه نوع من التجديد اللغوي، بمعنى أن العلاقات اللغوية هي التي تقود الشاعر داخل القصيدة، وإما أن يكون الانطلاق اللغوي هو الذي يقود حركة القصيدة...

والاتجاه الثاني هو الانطلاق التصويري في بناء الصورة نفسها، وهذا لا غبار عليه إذا اعتبرنا أن هناك شيئين في القصيدة وهما: الرمز الكلي والرموز الجزئية. والصور السريالية موجودة في أبيات حتى من الشعر الجاهلي، وبناء الصورة بشكل سريالي موجود في الشعر، وإنما الرمز العام للقصيدة، أو المدلول العام للقصيدة أو التشكيل العام لها هو الذي يمكن أن نسميه الحساسية الجديدة كما يقول الدكتور جابر.

وأنا شخصيا أعتقد أنه نوع من الهرب من مواجهة الواقع، لأن فقدان الثقة عند الشاعر في تغيير هذا الواقع قد أدى به إلى أنواع من استجلاب وسائل فنية تمت في ظل حضارة مختلفة – كما قال الدكتور عبد القادر القط – ومحاولة فرضها على المجتمع الثقافي. ومن هنا تحول الشعر الحديث إلى شعر مثقفين، في حين أن وظيفته الأساسية هي في ارتباطه بالناس. وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعا إلى ارتباطه بالناس، وتجاوبهم بالتالي معه، وتخليهم عن الشكل القديم.

لو سمحت لي، أنا أختلف معك ... (الاختلاف مع د. عز الدين اسماعيل) أنا لا أتحدث عن مباشرة في تناول المشكلات الاجتماعية، لأن الشعراء الذين تناولوا مشكلات اجتماعية، أو عاشوا قضايا المجتمع بشكل مباشر – كالبياتي مثلا – قد تحولوا في فترة الستينيات إلى التعبير غير المباشر، وهذا يعني أن قضية المباشرة في تناول المشكلات الاجتماعية قد أصبحت مستهجنة تقريبا منذ بداية الستينيات. ولما كانت مهمة الفن هي تغيير الواقع أو شرف الحلم بتغيير الواقع، وكان من الذين يعيشون في الواقع من لا يعنيه أكثر من مجرد العيش فيه لأنه لا يرى في ذهنه أسمى مما هو موجود ، كما أن منهم من يسعى إلى تغيير هذا الواقع إلى عصر ذهبي سالف، ومنهم – غير هذا وذاك – من يحاول أن يغيره إلى عصر ذهبي مقبل، ومنهم أيضا من لا يريد تغييره، يأسا منه كما تفضل وأشار الدكتور لويس ؛ بمعنى أنه لم يعد يعتقد بأن في هذا الواقع ما يستحق تدميره بشكل عدمي، أو بشكل يائس جدا محبط جدا ؛ وهنا يحدث القفز من فوق هذا الواقع أو تجنب التعامل معه بنسبه الحقيقية بفعل محظورات، سياسية كانت أو اجتماعية أو دينية،

للوصول إلى الحلم الذهبي للإنسان. وما يؤدي إلى هذا التجاوز هو الحديث عن المطلقات، ومن هنا فإن هذا التجاوز للواقع يحتاج إلى تجاوز للطرائق الفنية التي يتم بها التعبير عن هذا الواقع، واستحداث طرائق بديلة : استجلاب لمذاهب فنية، أو لجوء إلى الإيهام بمحاولة تغيير الواقع، أو الإيهام بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط، أي تكون الثورة على مستوى الشكل فقط[٣٩].

أنا في اعتقادي أن الشعر – والفن عموما – لابد له من التوصيل، أعني لابد له من أن يصل إلى المتلقي. ظاهرة الغموض التي اتسم بها الشعر الحديث، في تقديري ذات شقين :

هناك الغموض الذي ينشأ عن عدم وضوح الرؤية في ذهن الشاعر، بمعنى أن يدخل الشاعر في تجربة القصيدة دون أن تتبلور بدرجة كافية، لكي يستطيع أن ينقل وضوحها الداخلي إلى المتلقي، هو لا يترك تجربته حتى تنضج تماما وتتضح أبعادها في داخل نفسه ووجدانه، حتى يستطيع نقلها بأمانة إلى المتلقي.

هذا عن الشاعر نفسه ، ولكن هناك غموض مسؤوليته تقع على المتلقي نفسه، لأن الشعر الحديث من خصائصه أنه يعتمد على الصورة الشعرية أولا، على الرموز الشعرية، على الأساطير والميثولوجيا القديمة المتوارثة ؛ أي يستخدم كل أدوات التوصيل الممكنة حتى يستطيع أن يصل بها إلى القارئ.

هناك القارئ الذي ليس لديه استعداد لتذوق الشعر، بمعنى أنه ليس لديه الثقافة الكافية لكي يتعرف على هذا الشعر، لأن هناك نوعا من الشيفرة بين الشاعر والمتلقي، فإذا لم تكن لديه مفاتيح هذه الشيفرة فإنه يصبح أمام عمل مغلق بالنسبة له ؛ وأنا أقول دائما : إن

تذوق الشعر يحتاج إلى موهبة وإلى ثقافة تكاد توازي ثقافة الإبداع الشعري نفسه. من هنا فإني لا أطلب من أحد ليس مدربا على قراءة الشعر أن يتناول قصيدة، وأن يستمتع بها ؛ كما أنني لا أطالب شاعرا لا يصبر على تجربته الشعرية حتى تتضح، بأن يكتبها ويقدمها مبتسرة، ثم يطالب الناس بفهمها.

تسأل عن انصراف أجيال كاملة من الناشئة الآن على الإقبال عن الشعر. الانصراف له أسباب متعددة، ربما يكون أحد أسبابه الأمية المنتشرة، ومصادر الثقافة المحدودة. إن الشاب العربي لا توجد أمامه كتب بوفرة، ودائما تسلط عليه في التلفزيون المسلسلات دون العناية بتنمية الجانب الثقافي. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا أعفي الشعراء أيضا، لأنهم لا يستطيعون الوصول إلى قلوب الشباب؛ لأن فصل الشعر عن الأحلام الإنسانية وأحلام الطموحات الوطنية والقومية يجعل مساحة الشعر تضيق، فطالما وجد الشباب أو القراء في الشعر ترجمة لطموحاتهم وأحلامهم ووجدانهم فإنهم يقبلون عليه. أما الشعر الذي ينصرف عنه الناس فهو الشعر الذي يقول ما قيل من قبل، أو الذي يداهن وينافق ويمدح ويرفع شعارات غير صادقة، هذا ينصرف عنه الناس. لكن الشعر الحقيقي سيظل دائما موجودا ومرغوبا، لأنه جوهر الإنسان الخالد[٤٠].

هناك فارق بين السباحة في بحر القاهرة والسباحة في بحر بيروت. في مصر على الشاعر أن يسبح وسط جمهور يتجاوب معه. لقد كنا في حاجة إلى اكتساب أنصار، ليس للشاعر فقط، وإنما أيضا للقضية التي يحملها هذا الشاعر، وبالتالي فإن استخدام كل الوسائل الفنية لجذب أذن وعين القارئ المتلقي كان هاما بالنسبة لنا.

أما في بيروت فإن السباحة مختلفة. مجالات النشر واسعة ومتعددة أمام الشاعر. والشعراء مطالبون باستقطاب جمهور لهم. وبالتالي فإنهم يتطرفون ما شاء لهم التطرف طالما أن هذا لا يتعدى صفحات الصحف. فالمهمة الوطنية للشاعر في مصر، أو في سوريا، أو في العراق، تختلف عن المهمة الوطنية أو الفنية للشاعر في بيروت. بيروت مركز نشر، وقد احتضنت حركة الشعر الحديث في بدايتها، ولم يكن مقدرا لهذه الحركة أن تزدهر لو لم تحتضنها بيروت، ولكن كان لابد لهذا الاحتضان ولهذا الازدهار أن ينتقلا إلى المجتمع في مصر وأن يأخذا طريقهما بين الناس، وبالتالي فقد كان الشاعر مطالبا بأن يجلب هؤلاء الناس إلى ساحته هو، وأن يوجد صيغة للتوصيل وللتواصل مع المتلقي.

يجب أن نعترف بأن مصر طيلة فترات الشعر العربي كانت أقل الأقاليم العربية تجاوبا مع الشعر، باستثناء فترة البارودي وشوقي وحافظ. كانت مصر تعتبر من الدول المستقبلة للشعراء وليست المنجبة لهم. لكني أعتقد أن هناك سببا آخر : إن حجم الأمية في مصر انعكس على الحياة الثقافية بوجه عام. فمثلا مصر، رغم كبر حجمها، عدد الصحف والمجلات والدوريات التي تصدر فيها أقل بكثير من أي قطر عربي آخر حجمه أقل من حجم مصر بالنسبة لعدد السكان. صحيح أن مصر لها ريادة في المجلات الثقافية العربية مثل "الرسالة" و"الثقافة" في الثلاثينات والأربعينات، لكن هذا يتعلق بعصر النهضة وعصر الاستقلال. أعتقد أن تجاوب الشعراء المصريين مع الساحة العربية كان مرتبطا أيضا بدرجة نمو الوعي العربي في مصر. كان هناك إحساس بأن مصر لا تنتمي إلى العالم العربي وإنما تنتمي إلى أوروبا، إلى حوض البحر الأبيض

المتوسط، وبالتالي لم يكن هناك هذا الإحساس بالحاجة إلى الارتباط بالثقافة العربية بوجه عام.

عندما نشأت حركة التجديد في العراق، بدت هذه الحركة في مصر كما لو كانت شيئا غريبا، رغم أن حركات التجديد الشعرية في مصر بدأت قبل ذلك بكثير. بدأت على يد أحمد باكثير في سنة ١٩٣٦، وعلى يد لويس عوض في ديوانه "بلوتولاند" سنة ١٩٤٤، لكن هذه البدايات لم تستطع أن تتواصل مع البدايات الأخرى في العراق، باعتبار أن مصر منفصلة أو منعزلة عن هذا كله. وليس غريبا على الكيان العربي ككل، أن ازدهار حركة الشعر الحديث في مصر ارتبط مع بداية إعلان مصر أنها جزء من الأمة العربية.

أعتقد بأن الشعر الحديث استطاع أن يخطو خطوات واسعة وأن يخلق وجدانا عربيا وفنيا جديدا، سواء بالنسبة لمصر أو للبلاد العربية الأخرى، واستطاع هذا الشعر أيضا أن يحمل رسالته. وليس غريبا أن الفن الأدبي الوحيد الذي تعرض للمصادرة والمنع أكثر من غيره في السنوات الماضية هو الشعر. أيضا، فإن الفن الذي حمل القضية الفلسطينية إلى الخارج واستطاع أن يعبر عنها بجدارة كان الشعر، شعر المقاومة الفلسطينية. أيضا درجة بروز القضية الوطنية، والقضية الاجتماعية، والقضية الفنية، كانت دائما تتجسد في الشعر أكثر من أي فن آخر. يعني أن هناك تجديدا في القصة، وتجديدا في الرواية، لكنه لا يواجه بشراسة كالشراسة التي يواجه بها التجديد في الشعر. وهناك مضامين وطنية وقومية تحملها أيضا أقاصيص وروايات كثيرة، لكنها لا تحمل البريق واللمعان اللذين يحملهما الشعر.

في تقديري أن الشعر الحديث هو أرقى الأشكال الأدبية الموجودة حتى الآن، ورغم أن هناك تسيبا في جانب التجديد، وهناك مبالغة من جانب بعض الفئات في التجديد تصل في بعض الأحيان إلى إهمال دور المتلقي نهائيا، إلا أن الشعر يظل رغم ذلك أرقى الفنون الأدبية الموجودة عندنا، وأكثرها تواصلا مع الجماهير.

هناك دائما تغلب للمغالاة في جناح من جناحي الشعر. هناك مثلا الشعراء الذين يقدمون المضمون على الفن فيصبح الشعر عندهم حشدا لأكبر مجموعة من الشعارات، والمقولات التقدمية. إنهم يرون أن هذا هو دور الشعر الحقيقي في استنهاض الهمم وإيقاظ الشعب، ويغلبون هذا الشعر رغم ضعفه الفني. وهناك الذين يرفعون راية الفن ضد المضمون والمعنى ويوغلون في ذلك إيغالا شديدا. وفي رأيي أن الاثنين يساهمان في تقدم حركة الشعر لكنهما لا يصنعان حركة شعرية مستقلة. فالجناح الأول، وهو جناح رفع الشعارات، يساهم في إرساء المضامين التقدمية في الذهنية العربية ، والجناح الآخر، الذي يقدم راية الفن، يساهم في مغامرة التجريب، لكنه لا يستطيع أن يضع القصيدة التي تتواصل مع القارئ. وكل هذه الحركات التي تدعي التجريب هي حركات منغلقة في حد ذاتها وشعراء يقرؤون لبعضهم ونقاد ينقدون شعراءهم هم. فهم يعيشون في دائرة مغلقة، لأنهم لا يستطيعون أن يقيموا حبلا سريا مع المجتمع والمناخ الذي يعيشون فيه. ولا أريد أن أكون متجنيا فأزعم أنهم هروبيون، يهربون من مواجهة الواقع ويرتدون عباءة الجمال وعباءة الفن لكي تقيهم من عواصف الواقع.

الأزمة لا تتجزأ. هناك تراجع لقضية الثورة في العالم العربي ككل، ولقضية التحرر. وهذا التراجع يعكس أثره أول ما يعكس على

الثقافة. وفي تقديري أن الشعراء يواجهون هذا التراجع بأحد سبيلين : إما الصمت أو التدثر بعباءات التجريب حتى يستطيعوا النجاة بجلدهم ما داموا لا يستطيعون السباحة ضد التيار. وليس غريبا أن تحتفي منابر النشر، لا في بيروت فقط، بل في العواصم العربية المختلفة بهذه الأنواع من التجريب أكثر من احتفالها بالشعر الذي يدافع عن قضية، أو يدافع عن اتجاه. لأنه شعر يسير في اتجاه تضليل الإنسان العربي وإحياء إعجابه بالصراعات والموضات التي تفد من الغرب. أيضا من يستخدم الحداثة الفنية لكي يهرب من الحداثة الفكرية، لكي لا يحدث الفكر العربي ولا يحدث الوجدان العربي، وإنما يحدث فقط العين العربية، يحدثها بالإبهار. هناك موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الأخيرة يرتدون عباءة أدونيس. تقرأ لهم فلا ترى لا واقع أقطارهم ولا الواقع العربي كله. لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوبا في لبنان أو في المغرب أو في إيرلندة. هذه الموجة أيضا وصلت إلى مصر وأصابت في خلال السنوات العشر الماضية جيلا كاملا من الشعراء بالتفاهة.

وما زرع هذه الموجة هو الإعجاب بأدونيس بداية، وأدونيس قصد ذلك، أما انسحابه من قضية إلى قضية فهو أصدق ما يلائم هذه الفترة : تتبنى شعارات العروبة وتتحدث ضدها، تتبنى شعارات الثورة وتتحدث ضدها، تفرغ كل قضية نبيلة من مضمونها النبيل وتتركها جوفاء. هذا هو المناخ النفسي الذي ظهر في ظله هذا الشعر.

أنا لا أريد أن أناقش أدونيس، ولكني أريد أن أناقش جناية أدونيس على الشعراء التالين له. من حق أدونيس أن يجرب، من

حق أدونيس أن لا نفهمه، من حقه أن يشرق غربا وأن يغرب شرقا. من حقه أن يكون نفيا للعروبة، وأن يكون نفيا للثورة، ما دام شاعرا ممثلا لاتجاه ؛ لكن أن تنسحب قضية نفي العروبة وقضية نفي الثورة وقضية نفي الشعر أيضا على كل هذه الأجيال المهزومة من الشعراء الذين يعيشون في أقطار الوطن العربي في ظل حكومات استبدادية وديكتاتورية لا تسمح بنمو الإنسان العربي، وبالتالي نمو ثقافة عربية حقيقية، فهو ما أناقشه. أن يكون أدونيس طوق النجاة للشعراء الذين يريدون أن يكونوا موجودين في ساحة الثقافة حاملين للثورة المضادة دون أن يتخلوا عن عباءة الحداثة أو شعار الحداثة. إنهم يستخدمون الحداثة لنفي الحداثة، ويستخدمون شعارات الثورة لنفي الثورة، ويستخدمون شعارات العروبة لنفي العروبة، وهم في حقيقتهم يؤكدون في مجتمعاتهم كل قيم الاستسلام وسيادة المفاهيم الفاشستية والرجعية والانهزامية كما هي موجودة الآن في العديد من الأقطار العربية.

لا أريد أن يكون حديثي دفاعا عن الوزن والقافية. أريد أن أؤكد على قضية أخرى : إن هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللا اجتماعيا، لأن هناك تفسخا اجتماعيا وتفسخا وطنيا. الشعر الحديث، عندما نشأ، هوجم لأنه لا يلتزم بالوزن والقافية كما يقول أنصار الشعر القديم، ولكن هذا الاتهام لم يلق قبولا لأن الشعر الحديث كان يتبنى القيم الإيجابية في حركة المجتمع في ذلك الوقت. بلا شك مثلا أن شعر المقاومة الفلسطينية، شعر محمود درويش، كان أنضج فنيا وفكريا وإيديولوجيا من شعر النكبة في سنة ١٩٤٨. وبالتالي أصبح ذا قيمة فنية ووطنية. لأن الشعر كان في طريق تبني القيم الإيجابية في المجتمع وتدعيمها، لكن عندما يصبح التجريب،

التجريب في الشعر، متبنيا للقيم التراجعية في المجتمع، أن تبدأ اللعبة بالتراجع من العروبة إلى الإسلام، التراجع من قضية ثورة الشعب إلى أن الجيوش هي التي تحقق الثورة، إنه بدلا من أن إسرائيل قاعدة أمريكية في المنطقة، أن تصبح كل الدول العربية قواعد أمريكية في المنطقة، بدلا من بناء مجتمع عربي جديد أن يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلا حرفيا إلى داخل الدول، أن يصار إلى تبني الإبهار بدلا من الصدق كما عند أدونيس. إذن هذه الموجات التجريبية لا تمشي في طريق التقدم، لا تمشي مع حركة التاريخ، وإنما هي تمشي مع حركة المجتمع إلى الوراء. تلك الحركة التراجعية التي نشهدها الآن والتي يغطيها بريق المال والقمع، النفط والحزب الواحد. فكذلك هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة[٤١].

إذا كان الإيقاع عنصرا هاما جدا من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارئ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر ؟ خاصة إذا عرفنا أن الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن العربية، والمستمع العربي، هام جدا. وأنا أرى أن الفيصل في أي لون أدبي هو الوصول للناس. فهل استطاعت قصيدة النثر، حتى الآن، أن يكون لها جمهور حتى بين المثقفين ؟ هل استطاعت أن يكون لها خصائص فنية مستقلة عن القصيدة الحديثة ؟ لا أعتقد أنها فعلت ذلك.

الشعر الحديث لم يعد في معركة مع الشعر العمودي لسبب بسيط هو أن الشعر الحديث ووجه بهجوم من أنصار الشعر العمودي، ولكنه استمر، ليس بسبب التنظيرات الأدبية، ولكنه استمر بسبب الإبداع الشعري والأدبي فيه. والشعر الحديث فعلا يجب أن

يخوض معركة داخل نفسه – حتى لا يقع في كلاسيكية جديدة – ضد التقليد، والتكرار. وهذا ناتج عن سقوط عدد من الشعراء الذين يستسهلون كتابة القصيدة، أو يلجأون إلى استعارة واقتفاء آثار شعراء آخرين.

لواء الشعر لا يوجد الآن في مصر، ولا في العراق، ولا سورية، ولا في أي بلد عربي آخر ؛ فما زال الجيل الذي يسمى بجيل الستينات، "وهذه تسمية تجاوزية" ما زال هذا الجيل هو الصوت المسموع في كل البلاد العربية... ولم يستطع جيل السبعينات حتى الآن أن يقدم نماذج وأصواتا شعرية متميزة في بلد عربي. ربما كان لقضية تراجع حركة التحرر العربي، وبالتالي انحسار حركة تحرر وتقدم الثقافة العربية في السنوات الأخيرة ، تأثير على هؤلاء الشعراء. فكما قلت لك سابقا، إنه لم يعد هناك حلم قومي، فأصبح هناك انحسار، وهذا أثر على نفسية الشعراء.

إن أجهزة الإعلام لا تفسح كثيرا المجال للثقافة الجادة ؛ أضرب لك مثالا : شاعر رائد كصلاح عبد الصبور، في فترات إبداعه الشعري، كان محدود الشهرة، خارج دائرة المثقفين، ولم تبدأ شهرته الشعبية إلا بعد أن أصبح رئيسا لهيئة الكتاب، وأصبحت صوره وأخباره تتصدر الصفحات الأدبية. هذا في نفس الفترة التي انقطع فيها هو فعلا عن الإبداع الشعري. أصبح هو نجما، لأن هناك فرقا بين نجم شعري، وشاعر كبير. فالنجومية تختلف عن الإبداع. وحتى الآن، نرى أن نجومنا في الثقافة ليسوا مبدعين، أو توقفوا عن العطاء من زمن.

أزمة النقد، هي نفس أزمة الإبداع، في بعض وجوهها. فزيادة المساحات الإعلامية التي خصصت للثقافة، جعلت النقد الصحفي السريع هو الأكثر رواجا، لأنه يصل إلى أكبر عدد من القراء، وأصبح المبدع يفضل أن يكتب عن عمله في عمود صحفي، عن أن يناقشه في مقال جاد، في مجلة متخصصة. وأصبح الناقد نفسه يستسهل أن يكتب عمودا صحفيا عن أن يرهق نفسه بمقال جاد.

والنتيجة، أننا أصبحنا نقرأ تعليقات على عمل أدبي، تصلح لجميع الأعمال الأخرى التي ينتجها الآخرون، وتلخص النقد في جمل محددة. فهذا شاعر يملك الموسيقى، وينتمي للتراث، ويتمسك بالأصالة. وستجد هذا في كل ما يكتب في الشعر اليوم. هذا من جهة النقد التطبيقي. أما من جهة النقد النظري، فقد كان لهجرة الأساتذة الجامعيين الأكاديميين إلى الجامعات العربية، والعمل في الخارج، أثر كبير في ضمور إنتاجهم النظري. وعموما لا يمكن أن نطالب بحركة نقد جادة دون إشاعة روح الجدية في الحياة الثقافية نفسها. فمن الصعب أن نطلب نقدا جادا مدروسا من ناقد مطالب هو الآخر أن يحقق لنفسه مستوى من الحياة، ودخلا يتناسب مع تكاليف المعيشة الآن.

تسألني عن القصيدة التي أعجبتني أكثر من سواها في مهرجان شوقي وحافظ، ولماذا ؟ قصيدة البردوني بالتأكيد، لأنه أثبت أن الشعر ليست مشكلته أن يكون عموديا أو حديثا، وإنما الشعر أساسا صوت خاص، وفي نفس الوقت يحمل أفكارا. فعندما ناقش البردوني، وقدم لشخصية المتنبي، جاء بإحساس درامي جيد،

وصور صراع المتنبي الداخلي تجاه من يملكون السلطة، ولكنهم لا يملكون الحساسية والفكر الذي يؤهلهم للقيام بدور الصدارة.

ما الذي يراه الشعر الآن غير حسن ؟

كل شيء، كل شيء. لأن دور الشعر أساسا رفض للواقع مهما كان هذا الواقع جميلا. فالخيط الذي ينظم الأشياء، أصبح اليوم مفقودا؛ قد يكون لدينا درر ؛ لكن الخيط الذي ينظمها مقطوع، غير موجود.. عندنا مواهب، وثقافات، وعقليات، وجامعات؛ كل أوجه التقدم، ولكن الذي ينظم كل هذا، ويجعل منه شيئا خلاقا، ومبدعا ، ومؤثرا وفعالا، مفقود حتى الآن[٤٢].

آراء ومواقف

أنت تسأل عن المشاريع غير الشعرية :

فأقول إن صداعي مستمر لأن مشاريعي أكبر من وقتي، وطموحي أوسع من قدرتي، أنا نشط بمعنى ما، لدي مشروع بدأته منذ سنتين، كان في البادئ فكرة تؤرقني كثيرا ؛ والمشروع ببساطة هو إرجاع المفردة العربية إلى أصلها الثنائي، تصور أن تجاربي حققت اكتشافات هائلة، ويوم أعلن عنها سيتحرك الماء الساكن. لماذا تضيع لغتنا العربية الجميلة بدراسة قواعد الإملاء والصرف والنحو من زاوية معقدة ؟ إن إرجاع المفردة العربية إلى الثنائية سيجعل عوائل المفردات تتقارب، سوف تعقد العوائل المتباعدة ما بينها علاقات مصاهرة وكذلك سوف تتنافر بعض العوائل المتقاربة، أي أن ثورة حقيقية يمكن أن تبدأ بمشروع (ثنائية المفردة).

الكلمة الثلاثية أصلها ثنائي وكذا الكلمة الرباعية، بل وحتى الخماسية والسداسية. وكنت أعرف أن لغتنا ليست يتيمة لأن لها أبا شرعيا وعندها شقيقات يشاركنها القواعد والظروف والأصوات والمعاني، لقد استعنت بصديق يحمل الدكتوراه في اللغة العبرية وبثان في اللغة الفارسية وثالث في اللغة الحبشية، ثم وضعت جداول صممتها لعوائل المفردات، وأدركت أخيرا أني محتاج إلى جهد استثنائي في "فقه اللغة" المقارن و"فقه المنطق"، وجلست في غرفتي أتابع نتائج تجاربي، وأثبت هنا بأن مشروعي هو صورة لتعلقي بالعربية وحبي لها. والمشروع يسير بهمة ولست شاكيا من تعب أو

عقوق (كذا)، وسوف أطبع نتائج أبحاثي وتوصلاتي في كتاب مستقل وقريبا. وعندي مشاريع أخرى ليس من المناسب التحدث عنها قبل إنجاز مرحلة مناسبة فيها، الوقت لم يحن بعد، ومشاريعي ليست بهدف الدعاية، كما حصل لمشروع **الصكار!** لقد تولع **الصكار** بالتجوال في العواصم الأوروبية والولائم.. ماذا أنجز **الصكار** وماذا ابتكر؟ وهل إن مجال ابتكاره الأرض العربية أم العواصم الأوروبية..؟ هل المشاريع إنجازات أم كلمات فقط؟ ولو نسأل **الصكار** هل سوف تذكر المحاولات التي سبقتك؟ وعلى أي حال لست في مجال المقارنة بين مشروعينا، وآتي الأيام القريبة سوف يعلن صدق الجهد وأهمية المحاولة.

لبنان كشفت الحقيقة ووضعت كل موقف ضمن موقعه، إن الدماء لم تهرق عبثا والعذاب لم يجيء فجأة. إن لبنان ليست مأتما إنها عرس الدماء.. إنها رياح الثورة، وأنا لم أجزع ولم يتسرب اليأس إلى نفسي، ليس في قولي إنشاء، لأني لا أتفاعل وإنما أستشرف أن انتصار العروبة الكبير سيجيء من لبنان مهما توسعت دائرة الفداحة والفجيعة، لأنها حاسمة ورائعة. العرب في لبنان يعيدون أمجاد قوات الفتح الأولى يوم كان الإيمان العربي أقوى وأفتك من أي سلاح. لبنان عرت الخونة، إن كل عربي يقبل بذبح المناضلين إنما هو مساهم بالذبح. لقد تعرت القيادات الخائنة، تعرى القتلة والقوادون ؛ قلت بأن لبنان عرس للدماء وليست مأتما، رغم فداحة الخسائر، رغم التدمير والخراب، رغم أن أبطالنا الصامدين يواجهون بربرية لم يألف منها تاريخ الكون.. لأن الشعوب لن تموت ونسبة الآتين في أي شعب أكثر من نسبة الراحلين والشهداء.

تسأل عن الشعر، الشعر قال كلمته المضيئة مع أن الشعر لم يلحق بالأحداث السريعة، وعدم اللحاق لا يعد تخلفا ولا جبنا ولا نكوصا ؛ الشاعر ليس ندابة سريعة التوليف والاستجابة، إنه يفجأ ويفجع ويتململ ويراقب، يحزن ثم يغضب ثم ينفجر، وبي ثقة أكيدة أن مئات الأعمال الشعرية ستجيء، نعم إن الشعر يسجل موقف الشاعر، ونعم إن الشعر أداة قتالية فعالة، إنه عطاء نفيس يملأ الأنفس يقينا، والقصيدة التحريضية تعطي إيقاعا نضاليا عاليا وهي بالتالي بؤرة الثورة للانطلاق، لكن أن لا تكتب قصيدة أمام لحظة تاريخية حاسمة موقف سلبي، إنما الأكثر سلبيا هو كتابة قصيدة سريعة مهلهلة تفتقد القدرة على التحريض والفعل والإبداع(٤٣).

شهادة في بعض الشعراء...

قبل أن يكون **نجيب سرور** صديقي، كان شاعرا تعلمت منه وأنا صغير فقد بدأ النشر في الخمسينات، وكنت أطالع قصائده وأعجب بها. وعندما قابلته وصادقته فإنني كنت أصادقه بهذا الاعتبار. أما الحساسية فلم تنشأ من جانبي، وإنما نشأت من جانب **نجيب**.

لقد كان **نجيب سرور** عائدا من رحلته النفسية التي عانى كثيرا خلالها، والتي بدأت عقب عودته من الخارج. هذه الفترة اتهمه البعض بالجفوة. المهم أن نجيب عاد إلى الكتابة ومن الطبيعي له كشاعر وممثل، اعتاد الوقوف في دائرة الضوء، أن يثير إحساسه التساؤل عن مكانته الشعرية الجديدة. لعله تضايق من بعض الأسماء الجديدة، أو لعله أراد أن يثبت لنفسه أنه الأقوى والأقدر.. لا يوجد في مجال الشعر فارس واحد، بل لا يستطيع أن يكون ميدان الفارس

الواحد. لكن نجيب كان مشغولا بإعادة اكتشاف نفسه كشاعر، فلم يدرك هذه الحقيقة. لقد تفهمت هذا واستطعت إزالة هذه الحساسية من نفسه، واتخذت علاقتنا مسارا جديدا[٤٤].

إنهم (شعراء العامية) لا يهدمون الفصحى. والفصحى لا يهدمها شاعر. اللغة وعاء وليست القضية. القضية هي الأفكار التي يعبر عنها الشاعر. أنا ممكن أحس بشعر **الأبنودي** أكثر من كثير من شعراء الفصحى. بسبب الوجدان المشترك، الحدة والتناقض بين الصور يعيشان في أعماقي[٤٥].

علاقتي **بأحمد عبد المعطي حجازي** أقوى من علاقتي **بصلاح عبد الصبور**، فنيا أيضا. ولكن هذا لم يمنع وجود صلات طيبة بيني وبين **صلاح**. في تلك الليلة أعتقد أن الكلمة التي أطلقها الرسام **بهجت** في وجه **صلاح عبد الصبور** لم تكن هي القاتلة بل هي كانت فقط القشة التي قصمت ظهر البعير. أعتقد أن **صلاح** كان ممزقا بين اتجاهاته الوطنية والثقافية التي بدأ حياته بها وبين اضطراره إلى أن يكون أحد أجهزة السلطة التي تكرس سياسة السادات الثقافية وسياسة تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل. ليس سهلا على شاعر في حجم **صلاح عبد الصبور** وفي موهبته أن يكون مطية لنظام ليس وطنيا وليس قوميا ولا يعطي للثقافة كبير احترام. وهذا لا يعني أن وفاة صلاح عبد الصبور في مثل هذه الظروف كانت فقط مصادفة، فكأن صلاح كان يطلب النجاة من هذا المأزق التاريخي الذي وجد نفسه فيه. وفي اعتقادي أن وفاة صلاح بين أصدقائه الشعراء من هذا الاتجاه أشرف له ألف مرة من أن يموت في مكتب مسؤول كبير، أو أن يموت في سريره وحيدا.

كيف كان صلاح يبرر نفسه ؟

كان – في الأشهر الأخيرة من حياته – يعتقد أنه يستطيع أن يوفق بين الشيئين لكنه لم يستطع ذلك على الإطلاق.

تسأل عن موقفنا من ترشحيه لإمارة الشعر ؟

لم نأخذ هذه الأحاديث على محمل الجد حتى **صلاح** نفسه كان كذلك. هذا الحديث كان نوعا من المغريات التي تقدم لصلاح كي يستمر في مكانه من السلطة، أن ينصب أميرا للشعراء، أن يلحن له عبد الوهاب إحدى القصائد كما ظلت "الأهرام" تنشر ذلك لعدة أيام، أن لا تصدر أية صحيفة في مصر دون أن يكون فيها صورة له وتصريح. كل هذه الأضواء التي ألقيت على صلاح كانت من جملة الإغراءات التي قدمتها له السلطة لكي يقدم لها بدوره الثقافة المصرية على طبق من الفضة. تذكر أنت حادثة معرض الكتاب والسماح لإسرائيل بافتتاح جناح. كان هذا أول هزيمة لصلاح في أنه لا يستطيع التوفيق بين الاتجاهين. أيضا عندما زار نافون مصر وطلب الاجتماع بالمثقفين المصريين، كل ما استطاعه صلاح عبد الصبور هو الهرب من الجلسة لكنه هو الذي دبر اللقاء[٤٦].

أنا أطالب بحريتين.. فمثلما أطالب بحرية التجربة الفنية، أطالب أيضا بحرية التجربة الاجتماعية، فلا تحرم الفنان مثلا من التجربة الاجتماعية، أو يكون الفنان محروما من التجربة الاجتماعية، ثم تطلق له حرية التجربة الفنية. وما أسميه محظورات سياسية يعوق حرية الفنان في التجربة. وهذا ما يلجئ الفنان نفسه إلى التعمية.. [٤٧].

يشن أمل دنقل هجومه على الأدباء المصريين السابقين لجيله، فيرى : إنهم انسحقوا أمام الحضارة الغربية، وتمثلوها تمثلا آخر فيما بعد بالمفاهيم الثورية التي تبنوها.. إذ أنهم لم يطوروا هذه المفاهيم في اتجاه تأسيس القفزة المستقلة التي تراعي شرط انتمائهم القومي الخاص، وكذلك شروط اتساقهم في المرحلة الاجتماعية المختلفة التي نشأت بعد الاستقلال في مصر ؛ وقد كان من واجبهم في مرحلة الاستقلال التي أتت بعد ذلك، بدلا من تركيز جهودهم على تحقيق استمرارهم الوقتي في الصحف والمجلات، أن يحاولوا بناء أساس استمرار حقيقي. وقد كان من نتيجة فشلهم في ذلك، أن تحول كاتب وطني مثل **عباس محمود العقاد** إلى مجرد كاتب يكتب لحساب السفارة الأمريكية. كذلك تنقل **طه حسين** تنقلا غير مبدئي بين أحزاب متناقضة ومتطاحنة.. فقد بدأ حليفا ومؤيدا لحزب الأحرار الدستوريين، ثم أصبح وزيرا في حكومة وفدية، وأصبح كل همه هو الاستمرار وأن يكون دائما في الصورة. أما **توفيق الحكيم** الذي بدأ كاتبا مسرحيا، فقد تحول في منتصف الطريق إلى مجرد نجم من نجوم مؤسسة "أخبار اليوم" التي أحاطته برعاية مستمرة تتسم بالابتذال، مطلقة عليه ألقابا مثل : "عدو المرأة"و"صاحب البرج العاجي" و"صاحب الحمار" الخ.. [٤٨].

"سألني عن أخبار الأصدقاء في السعودية، فقلت له : "يقرئونك السلام". قال أمل : هذه هي الكلمة.. السلام. هل تدري بماذا أشعر الآن ؟، أشعر بسكينة غريبة لم أشعر بها من قبل طوال وجودي في هذه الغرفة. (يقصد غرفة المستشفى) ؛ لقد بدت لي هذه الحجرة أحيانا كقبر، وأحيانا كسجن، ولكنها تبدو لي الآن كمحراب. لقد تعلمت في هذه الغرفة خلال الشهور الماضية ما لم أتعلمه في

حياتي كلها. لقد أعدت اكتشاف نفسي، ورأيت الله، وفهمت جوهر الحياة، واستطعت أن أتواصل مع المنطقة الإنسانية الحميمة في بني البشر. ولو قدر لي أن أكتب شعرا – بعد – لكتبت رؤى مختلفة تماما عما كتبته في سنواتي الخمس والعشرين الماضية.

أنا لم أعرف لي عملا أو مهنة غير الشعر. لم أصلح في وظيفة، ولم أنفع في عمل آخر. وأخشى أن أتهم باستخدام الكلمات الكبيرة إذا قلت إنني كنت راهبا في محراب الشعر وحده. ولقد اكتشفت الآن أن الفن والأدب على إطلاقهما لا يقبلان بغير هذه الرهبنة. أنت لا تستطيع أن تكون موظفا وكاتبا، أو صحفيا وشاعرا. الكتابة موقف متصل، أن تكون أو لا تكون. تكتب أو لا تكتب على نقيض ما يقول به شكسبير. وحين طرح علي هذا السؤال، لم أفكر فيه أبدا، ولم أختر الإجابة، فلقد وجدت نفسي منساقا إلى محراب الشعر، لا أفكر فيما عداه. فلم يكن من شواغلي أن تكون لي وظيفة أو بيت أو ثروة قلت أو كثرت. بل كان شاغلي أن أعيش لحظة الإيقاع النادرة بين نثر الحياة اليومية وتوتر الشعر(٤٩).

القصائد التي نشرتها في الفترة الأخيرة كلها قصائد جديدة. كتبتها جميعا في فترة المرض الأخير. بدأت بقصيدة "**لمن**"(٥٠) التي نشرتها "الأهرام"، بالإضافة إلى السعودية، وبالقصائد التي نشرتها في المجلات الأدبية، ثم القصيدتان الجديدتان اللتان نشرتا في مجلة "إبداع".

في عام ١٩٦٢ نلت جائزة المجلس الأعلى للآداب والفنون للشعراء الشبان لأقل من ثلاثين عاما، وكنت في ذلك الوقت في

الثانية والعشرين من عمري. وبعد ذلك رشحت عام ١٩٧٢ لنيل جائزة الدولة التشجيعية، وتدخلت عوامل كثيرة لحجب الجائزة عني. وأنا الآن مرشح لنيل جائزة "لوتس" للأدب الإفريقي الدولي. وعموما، أنا لا أومن كثيرا بمسألة الجوائز، وتقديراتها، بالنسبة للشعراء والأدباء، فهناك عوامل كثيرة مختلفة، تتحكم في منحها، وأذكر أن فوزي بالجائزة الأولى، كان عن قصيدة عمودية، وكنت أريد أن أحصل على اعتراف رسمي بأن الذين يكتبون الشعر الحديث، يستطيعون أيضا كتابة القصيدة العمودية " ردا على الاتهام الشائع حول هذا الموضوع.

عن العوامل التي تدخلت لحجب الجائزة عني ؟

طبعا سأضرب لك أشهر الأمثلة في ذلك، وهي جائزة "نوبل". هذه الجائزة تتدخل عوامل سياسية كثيرة في منحها لمختلف الأدباء العالميين، لدرجة أنه لم يحصل عليها حتى الآن أديب عربي واحد. الأمر كذلك هنا الآن، في المجلس الأعلى للثقافة وأنا عضو في لجنة الشعر فيه؛ وأشاهد من داخل اللجان كيف يتم الصراع حول الجوائز! وكيف تلعب العلاقات الشخصية، ومسألة السن !! بالذات دورا في منحها. وإن كنت أعتقد أن التقييم الرسمي هذا، هو عادة تتويج للكاتب أو الشاعر، ولكنه ليس هو الاعتراف الصحيح به. فالاعتراف الصحيح إنما هو اعتراف الجماهير أولا.

في الحقيقة، لم أكن أبحث عن التكريم. ولكن هذا التكريم كان مفاجئا. ففي البداية، لم أكن أعتبر نفسي شاعرا بمعنى الكلمة، وإنما كنت أكتب ما أشعر به. ولكن صدى هذا عند الناس واحتفاءهم به، هو الذي جعلني أشعر أنني يمكن أن أقدم في هذا المجال شيئا.

النهوض بالثقافة شأنه شأن أي نهوض آخر، في أية ناحية من نواحي المجتمع ؛ ليس قرارا سياسيا أو حكوميا. فالثقافة شأنها شأن أي نشاط آخر في المجتمع خاضع للمناخ الذي نعيش فيه. وإذا كنا نمر الآن بأزمة ثقافية، فهذه الأزمة هي أحد وجوه التدهور في المجتمع الذي نعايشه نحن. سواء كان هذا التدهور ثقافيا، أم اجتماعيا... ويتمثل – مثلا – في الأغاني الهابطة، وفي الأفلام الهابطة، وفي نسبة توزيع الكتب الهابطة، كل هذه الأشياء هي بعض وجوه التدهور الثقافي الذي نعيش فيه، ونعانيه.

وفي تقديري أن المشكلة – إذا أردت الاستطراد في هذا الموضوع – أن ثقافتنا لم تعد ثقافة معدية، بمعنى أنها أصبحت تهتم وتتوجه أولا إلى السائح العربي. مثلا : الأغاني التي نصوغها، والمسلسلات التليفزيونية، والأفلام، والكتب التي نطبعها لنصدرها أولا للأسواق العربية، والشعراء الذين ينشرون قصائدهم في مجلات النفط والخليج. فالمستوى الحضاري للقارئ المصري لم يعد هو "الفيصل" في التذوق. بل أصبح هناك توجه آخر نتيجة لتدفق أموال النفط، والثراء المفاجئ للدول العربية، وأصبحت الخدمات الثقافية المصرية توجه لخدمة قارئ غير القارئ المصري.

وتسأل عن الوسائل لإخراج الثقافة من أزمتها هذه ؟

الحرية أولا. كما نعرف هناك "فيتو" على كثير من الأفكار والاتجاهات في المجتمع، وهي التي تسببت أخيرا فيما سموه بأزمة الشباب. هذا هو الجناح الأول.. أما الأمر الثاني لخلق ثقافتنا أو استعادة ما كنا عليه، فيتمثل في خلق حلم قومي، حلم وطني في نفوس الشباب والناس. بمعنى آخر : إن الناس مستعدون أن يجوعوا

ويعروا من أجل أن يتحقق حلم وطني قومي كبير. ولكنهم في غيبة هذا الحلم ليسوا مستعدين لأن يجوعوا أو يقدموا أية تضحية، بل يكونون مستعدين للتكالب، ما دام هذا التكالب والنهب، هو وسيلة الحياة.

تطلب مني أن أحدد نوعية هذا الحلم ؟

لا أستطيع أن أبتدع الآن حلما وطنيا ؛ ولكن لأضرب لك مثلا: في فترة النهضة الأولى، في أوائل هذا القرن، كان الحلم الوطني هو مصر المستقلة، مصر المتحررة من الاستعمار والاستبداد، مصر التي تستطيع أن تستوعب الحضارة مثل أوروبا تماما. وفي فترة الخمسينات والستينات، كان الحلم هو مصر القوية. مصر القائدة للدول العربية التي حولها. لكن في الفترة الأخيرة حدث انكفاء للحلمين معا : حلم الاستقلال.. انهار بالعجز في مواجهة الاحتلال الصهيوني، وحلم القيادة العربية.. انهار بالواقع الاقتصادي، الذي يشير إلى أن مصر لا تستطيع الآن أن تقود الأمة العربية.

ما نوعية هذا الحلم، وما تصوري له ؟

في تقديري أنه حلم بناء مصر قوية، عربية، متحررة ؛ تنتمي إلى معسكر التحرر الوطني، ولا تدور في فلك أحد سواء شرقا أو غربا. وفي نفس الوقت زرع العزة في نفوس المصريين باعتبارهم الجزء الأكبر من جسم الأمة العربية، وطليعة نضال التحرر الإفريقي والآسيوي في العالم الثالث كما يسمونه ؛ وركيزة انطلاق الثقافة العربية والحضارة العربية في عصرها الجديد ؛

وتحقيق الإحساس بالتكافؤ مع شعوب الغرب والشرق الأخرى، دون حساسيات ولا عقد ولا استخذاء.

ألم يستطع هذا الشعب – بعد كل هذا الذي حدث في الساحة داخليا وخارجيا – أن يتبنى لنفسه حلما وطنيا ويعمل على تحقيقه ؟

الكلام صعب "شوية" لأنه في الفترة الأخيرة.. فترة الأحد عشر عاما السابقة، قد حدث انكفاء إلى مصر المصرية.. مصر التي تستغني بذاتها ونفسها، عن دورها العربي ؛ وحدث إحياء لأعلام فترة مصر المصرية، مثل : توفيق الحكيم، وحسين فوزي، ويوسف وهبي، وإبراهيم المصري ؛ كل الذين كانوا ينادون بأن مصر مصرية فقط، أو مصر التي تنتمي إلى حوض البحر الأبيض المتوسط. حدث إحياء لهم، ووضعوا من جديد في حجرة الإنعاش، ليصبحوا أعلاما للثقافة الجديدة، رغم أنهم انتهوا وكفوا عن الإبداع نهائيا. وحدث تركيز إعلامي عليهم، مما أدى بالتالي إلى أن يشعر الإنسان المصري بالعقم ؛ لأن مصر بطبيعتها، وثقافتها، وإسلامها، وأبطالها القوميين، هي دولة عربية. فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني **خالد بن الوليد**، وليس **أحمس**. ببساطة حدث انكفاء إلى الداخل، فلم تؤد السنوات العشر الماضية إلا إلى زيادة الشعور بالعزلة، والتقلص.

وتسأل هل أقصد بمصر المصرية مصر الفرعونية ؟

لا... ليست مصر الفرعونية، وإن كانت الفرعونية جزءا من هذه الدعوة. ففي البداية كان الإحساس بمصر الملتحقة بأوروبا ؛ مصر التي هي جزء وقطعة من أوروبا، وأن تبحث في قوميتها عن جذورها الفرعونية. فالفرعونية هنا هي نتاج للإحساس بمصر

الملتحقة بأوروبا، وأن التعامل مع الغرب خير من التعامل مع الشرق ومع العرب.

الحقيقة أن المثقف أو الأديب لم يفصل بين السياسة وبين الفكر. ولكن منذ ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نشأت فكرة عزل الشعب بكامله عن التفكير، وليس عزل المثقفين فقط. وأصبح هناك الشعار الشهير، وهو الاستعانة بأهل الثقة، وليس أهل الخبرة، وذلك ساهم في عزل المثقفين عن دورهم السياسي والاجتماعي، بحيث أصبح المثقفون في النهاية مجرد أحد أجهزة الحكم الثانوية، وأصبحنا نرى كتابا – عندما يقول الحاكم "إن مصر عربية" – يمجدون انتماء مصر العربي، وهؤلاء الكتاب أنفسهم، يمجدون عزلة مصر، عندما يكون شعار الدولة هو مصر المنعزلة. وأصبح عندنا مثقفون يأكلون على جميع الموائد التي تتوالى، دون أن يحسوا بأية غضاضة أو تأنيب ضمير. فقبل الثورة كانت هناك أحزاب، وبالتالي كان في إمكان طه حسين أن يحتمي بالأحرار الدستوريين، وهو حزب أقلية، لكي ينشر إبداعاته، ويحتمي به من غضب الأزهر. وفي نفس الوقت، وبعد ذلك، ينتقل إلى حزب الوفد، ليصبح وزيرا للمعارف. فكان يمكن للكاتب والمثقف أن يحتمي بالأجنحة المختلفة، لكي يحقق ما في رأسه من مشاريع أدبية وثقافية.

المجتمع المصري عامة، والمجتمع الأدبي خاصة (بمصر) والتناقضات الشديدة والغريبة :

كما قلت لك، هذا التوجه الثقافى الراهن لخدمة المتعلم والمثقف غير المصري أولا. ولكن هنا يجب أن نعترف أن كل ظاهرة ثقافية تظهر هي تعبير عن الفترة التي نعيش فيها والتي

نعيشها. مثلا : ظهور **عدوية** قد يكون انحطاطا للأغنية المصرية ولكنه خير معبر عن الفترة التي ظهر فيها. بمعنى أن هذا الصوت الذي ليس صوت رجل أو صوت أنثى.. هو تعبير حقيقي عن العصر الذي كنا نعيش فيه. فنحن لم نستطع أن نكون فيه رجالا ولا أن نكون نساء. لم نستطع أن نكون إيجابيين، ولا أن نكون سلبيين.. إنما نحن نعيش كما يرسم لنا. ثم ظاهرة غدم ظهور كاتب جديد واحد في الفترة الأخيرة، رغم أن عشرات الكتاب أتيحت لهم فرص ذهبية وعديدة، ووفيرة، في صفحات الصحف والمجلات. فرغم زيادة المساحة المخصصة للأدب والثقافة في المجلات والجرائد، إلا أنه لم يستطع كاتب واحد متميز، وصاحب صوت متفرد، أن يبرز خلال تلك الفترة. ثم ظاهرة اختفاء المجلات الثقافية العميقة، واتساع مساحة الصحافة الأدبية وما له من دلالة ومعنى، وهو أنه لم يعد التركيز على الثقافة الجادة.. وإنما أصبح التركيز على الثقافة اليومية السريعة، هو سمة هذه الفترة أيضا.

مرة أخرى.. عن الحلم القومي.

الحلم الوحيد الذي كان مسموحا به في الفترة السابقة هو "حلم السلام". وهو حلم إنساني جميل، ولكنه للأسف قدم في صورة جعلته تخلصا أو انسحابا من مواجهة الواقع، والتقدم، والحرية. حلم السلام بين البشر هو حلم إنساني عظيم، ولكن لم يستطع كاتب ولا شاعر عربي حتى الآن أن يقدمه لنا، لأنه مرفوض مسبقا ؛ بالثوب الذي قدم لنا فيه.

عن مواقفي العامة والشخصية التي وقفتها :

لم أقف موقفا في حياتي ندمت عليه. كل مواقفي كانت بناء على اقتناعات داخلية. وأنا على عكس ما يتخيل جميع الناس، لست منتميا لجماعة، أو لتيار. فالأصل في مواقفي أنني مقتنع بها شخصيا أولا.. وربما كان خلافي مع أصدقائي، لا يدور إلا حول هذه المواقف. فلا يوجد موقف لي ندمت عليه، ولا توجد كلمة كتبتها أحسست بعدها أنني كنت خائنا لنفسي، أو لضميري.

هل هناك موقف يظل مبعثا للفخر والزهو ؟

كل حياتي من بدايتها إلى نهايتها، صدقني، متساوية ؛ في زهوي بها.. ولكن يمكنك أن تقول إن موقفي من مظاهرات الطلاب سنة ١٩٧٢ كان ما تقصده. كتبت قصيدة كانت نتيجتها أنني منعت عشر سنوات من التعامل مع الإذاعة والتلفزيون، وجميع أجهزة الإعلام.. وأغلقت مجلة إسمها "سنابل" كانت تصدرها محافظة كفر الشيخ، ويشرف عليها الشاعر **محمد عفيفي مطر**، وأوقفت رقيبا. آه، شغلانه. وعزلتني من الاتحاد الاشتراكي، رغم أني لم أكن عضوا فيه. وعزل أيضا ٦٣ شخصا آخرين. وهي قصيدة "**الكعكة الحجرية**"(٥١).

ماذا تعني هذه الكلمات، من معان خاصة عندي ؟
الحياة : الصدق.
المرأة : جزء من الحياة لا يمكن الاستغناء عنه.
الشعر : بديل عندي للانتحار.

عن ظاهرة صدور الدوريات والكتيبات الأدبية :

في فترة الستينات كان هناك العديد من المجلات الثقافية. صحيح أنها تعرضت في نفس هذه الفترة للإلغاء، والإعادة، ولم تكن

مستقرة، إلا أنها كانت تستوعب الموجود. وبعد نكسة ٦٧ كان هناك قدر متاح من الحرية، أتاح الفرصة لعديد من الآراء والاتجاهات للظهور. ولكن في السبعينات، ألغيت كل هذه المجلات والدوريات. وظهرت مكانها مجلات، تسمى بذات الصوت الواحد، أو ذات الاتجاه الوحيد، مثل "الثقافة" و"الجديد"، وتحول "الكاتب" أيضا. ولنقل إنه كان الاتجاه الذي ترضى عنه السلطات، فكان لابد للكتاب والشعراء الأخرين أن يلجأوا إلى متنفس آخر. والحقيقة أنهم سقطوا في خطأ التشرذم ؛ فأصبحت هناك عدة كتيبات، كل مجموعة تجتمع وتصدر كراسة واحدة. ولم يستطيعوا أبدا التجمع والوحدة، لتحويل هذه الكراسات إلى مجلة واحدة، كانت ستتكلف نفس التكاليف. ولكن كان سيكون لها أثر أكبر وأعمق. وهذا "التشرذم" الذي ظهر في الدوريات، يعكس تشرذما داخل الحياة الثقافية نفسها، وداخل هذه الاتجاهات نفسها. فالكراسات الثقافية هذه، بالرغم من أنها كانت تنفيسا عما هو موجود ؛ وتوصيلا للكتابات والتيارات الفكرية المنتشرة في خارج الدوريات الرسمية، إلا أنها في نفس الوقت، تعكس عيب هذه التيارات، وهو عدم قدرتها على العمل الموحد والمركز لكي تصبح تيارا، ونهرا واحدا مؤثرا.

تسأل هل تغيرت الآن ؟ (كان أمل مشهورا في الوسط الأدبي بشقاوته ومغامراته) :

طبعا تغيرت. ليس بفعل المرض ؛ ولكن بفعل السن. فعندما يصل الإنسان إلى سن الأربعين يصل إلى سن الحكمة والرزانة[٥٢].

جيل الستينات بمصر (في كافة الفنون) ما تفسير "أمل" لازدهارهم في تلك الفترة، وهل يرى أنهم انتهوا ؟

أنا أتمنى أن يكونوا قد انتهوا، لأن عدم انتهائهم ظاهرة غير صحية بمعنى أنه لم يظهر جيل اسمه جيل السبعينات أو الثمانينات ؛ وأن الجدل حتى الآن حول جيل الستينات، وهل انتهى أم لا... لا أحد ينهي جيلا. الذي ينهي جيلا هو ظهور جيل جديد يحمل قيما جديدة ومفاهيم فنية جديدة. إذا كان قد ظهر هذا، يصبح جيل الستينات قد انتهى، دون حاجة إلى إعلان انتهائه ؛ لكن الجدل حول انتهائه يدل على أنه لم ينته، وهذه في الحقيقة ظاهرة مؤسفة.

إن جيل الستينات – في تصوري – جاء في فترة حرجة. كانت جميع المناصب والمكاسب قد أخذها جيل الخمسينات، سواء متمثلة في الصحافة أو الإذاعة أو التلفزيون أو النشر. وبالتالي لم يكن لهذا الجيل علاقة مباشرة مع السلطة أولا. وثانيا أنه لم يكن يشعر أنه مدين لأحد ممن سبقوه مباشرة أو بشكل غير مباشر. فمن سبقوه مباشرة، كانت انتماءاتهم الوظيفية أقوى من انتماءاتهم الفنية. والجيل السابق على ذلك، **جيل الرواد**، سواء كان **طه حسين** أو **العقاد** أو **توفيق الحكيم**.. الخ، كان يصدر عن إيمانات مختلفة عن إيمانات هذا الجيل. كان يصدر عن اعتبار أن مصر دولة عربية وأن شعبها شعب عربي، وأن ارتباطها الأساسي بحضارة الصحراء أو بحضارة النهر، وليس بحضارة حوض البحر الأبيض المتوسط. وهذا يوضح لماذا كثر في شعر الخمسينات استخدام الميثولوجيا اليونانية والتراجيديا المسيحية. لأن الجيل السابق لجيل الستينات كان متأثرا بأساتذته في انتماء مصر لحوض البحر الأبيض المتوسط. هذه خاصية سياسية تميز بها جيل الستينات عن الجيل الذي سبقه. خاصية فنية أيضا هي أن جيل الستينات، لم تكن فرص النشر أمامه سهلة لدرجة أنه اضطر لإصدار مجلة مثل "٦٨".

والخاصية الثالثة فيه هي التنوع. لم يكن هناك واحد يكتب كالآخر. يمكن أن تجد هذا عند الجيل التالي لجيل **يوسف إدريس في** القصاصين مثلا : تجد تميزا بين صالح مرسي وعبد الفتاح رزق، بين صبري موسى وعلاء الديب، أو عباس أحمد وجمال الغيطاني، وإبراهيم أصلان وصنع الله ابراهيم، وإبراهيم عبد العاطي وإبراهيم منصور ؛ لكل واحد منهم نكهة خاصة ومذاق خاص. حتى في المسرح أيضا ثمة تمايز بين محمود دياب وعلي سالم. ثمة تمايز كبير جدا بيني وبين بدر توفيق، أو بين بدر توفيق وكمال عمار أو كمال عمار ومهران السيد.

كان هناك هذا التمايز.

لكن القضية الأساسية وهي قضية الثورة، كانت قضية واضحة لدى جميع هؤلاء، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. يعني تأخذ مثلا عند يحيى الطاهر شكل العمل السياسي المباشر وعند جمال الغيطاني شكل العودة إلى التاريخ، وعند إبراهيم أصلان شكل العبث ؛ ثمة التزام بقضية الثورة.

جيل الستينات – كذلك – قال عنه صلاح عيسى إنه وقع في تناقضات حادة بين انتمائه للثورة كقضية أساسية، وبين ارتباطه إلى حد كبير بنظام عبد الناصر، وأن عبد الناصر عندما هزم هزموا معه.. ما رأي "أمل" ؟ :

ربما يقصد صلاح عيسى قطاعا من جيل الستينات، لكن الذي أعرفه مثلا أن هذا الجيل لم يربط مصيره بعبد الناصر على الإطلاق، ولا بالاتحاد الاشتراكي. يعني لا يمكن أن تربط بين يحيى الطاهر عبد الله ولا صنع الله إبراهيم ولا إبراهيم منصور ولا جميل

عطية ولا مجيد طوبيا، ولا حتى جمال الغيطاني (في فترة من فتراته) بفكرة الولاء لعبد الناصر، كانت هذه قضية الجيل السابق عليهم مباشرة : أحمد عبد المعطي حجازي ورجاء النقاش وفتحي غانم وصبري موسى وصلاح عبد الصبور أيضا ؛ هؤلاء ارتبطوا. لكن جيل الستينات بالعكس كان مرفوضا ومنفيا. واضطر في النهاية أن يجلس على مقهى **ريش** ويصدر مجلته وحوله المخبرون.

تسألني هل كان هذا سر أزمته التي تتبدى في اختيار أشكال فنية تبدو عند البعض كأنها نوع من الهروب ؟ :

ممكن، لأن ردود الفعل مختلفة، فرد الفعل قد يكون التحدي عند البعض **مثلي أنا**، وقد يكون الانسحاب الذكي عند البعض الآخر، كما يتبدى في نهايات قصص يحيى الطاهر عبد الله كما سبق أن قلت. أو الانسحاب الفني مثل قصص إبراهيم أصلان. ولذلك أريد أن أقول إن هذا الجيل بدأ في الانتشار بعد ١٩٦٧، بدليل أنه أصدر مجلته "٦٨". وتقريبا فكر جيل الستينات هو الفكر الذي كان وراء مظاهرات الطلبة سنة ٧٢ واشتراك شعراء فيها مثل زين العابدين فؤاد. لم تكن تجد الطلبة سنة ٧٢ يعلقون قصيدة لصلاح عبد الصبور، أو قصيدة لعبد الرحمن الشرقاوي.

لا جيل يخلق جيلا آخر. كل جيل يتخلق هو. نحن لم ننتظر من الجيل الذي سبقنا أن يخلقنا. لأن ظهور كل جيل هو رد فعل على الجيل السابق.

تقول بأن القاعدة هي أن الأجيال القديمة تعين الأجيال الجديدة.

لا. إن القضية الأساسية الآن، ليست هي أن جيل الستينات يحاول صناعة جيل جديد أم لا. هذا شكل غير صحي من أشكال التطور. لكن المهم أن هذا الجيل (الستينات) هو الذي واجه الحصار طيلة فترة السبعينات، أي أنه منع من النشر، منع من التجمع، وحوصر أفراده، واضطر بعضهم أن يهاجر أو يتقوقع. وكان المراد طبقا للسياسة العامة للدولة أن يهال على هذا الجيل تراب النسيان، لأنه هو الجيل الذي تشرب بمفاهيم اشتراكية، لم تكن هي المفاهيم الاشتراكية التي صاغها عبد الناصر. هي مفاهيم اشتراكية مختلطة بأفكار عن الحرية وأفكار عن الاستقلالية الفردية، واقتصاد مختلف عن رأسمالية الدولة. وكان بين هذا الجيل شبه اتفاق على أن الاشتراكية التي يطبقها عبد الناصر، ليست هي الاشتراكية الحقيقية، هذا إضافة إلى أن هذا الجيل لم يوجد نفسه مع عبد الناصر في خندق واحد. لأن السلطة في السبعينات حاولت خنق هذا الجيل واستنبات جيل جديد من الكتاب يحمل مفاهيم الرحلة الجديدة. وهذا الاستنبات طبعا يؤدي إلى الفشل بهذه الطريقة. أي أنه في فترات الانهيار الوطني وانهيار القيم والمثل لا يمكن أن تصنع فنانين وطنيين عظماء.

أنت إذا، ترى أن الظروف التي مرت بها مصر في السبعينات هي التي وراء عدم ظهور أصوات متميزة بين الأدباء ؟

ليس شرطا، لأن هذه الأزمة على مستوى العالم العربي ككل.

هل تسلم بأنه ليست هناك أصوات متميزة في الأجيال الجديدة؟

أذكر مثلا؟

من القصاصين مثلا : محمد المخزنجي، محمود الورداني، محسن يونس، يوسف أبو ريه.

أعتقد أنه ليس التميز الذي يكفي لصنع تيار. فيوسف أبو ريه لا أعتقد أنه فنان، ولكن محمد المخزنجي أقرب إلى محمد المنسي قنديل. أريد أن أقول إن مثل هؤلاء كان يوجد في الستينات في الصف الثاني.

إلام يعود هذا، لأن المسألة ظاهرة اجتماعية في النهاية ؟

عقم.

هل هو عقم ميتافيزيقي ؟

لا طبعا، هو جزء من انحسار الثورة في مصر، أحد وجوهها انحسار الثقافة في مصر.

يعني هو جزء في أزمة الثورة في مصر ؟

نعم.

فيم تتمثل هذه الأزمة ؟

تتمثل في الانتقال من معسكر التحرر الوطني إلى معسكر التبعية للاستعمار، ينتقل الاقتصاد من إقامة صناعة إلى أن يصبح اقتصادا تابعا، انتقال الفكر العمالي كله، من كون العمل حق والعمل شرف والعمل واجب، لأن يصبح بحثا عن عقد في بلد عربي من أجل المال، أن تصبح قضية المرأة لا أن تصبح قاضية أو وزيرة، وإنما أن تعود إلى البيت وأن تتحجب، أن تصبح قضية الجامعة

ليست قضية استقلال الجامعة وحرمتها، وإنما تحويل الطلاب عن السياسة كما يقال. أن تصبح المسألة أن الجميع من حقهم أن يكونوا مواطنين أحرارا ؛ وأنه إذا مات عبد الناصر فكلكم عبد الناصر، إلى أنه لا سياسة في الدين ولا دين في السياسة. طبعا لا سياسة في الدين هذا شعار، أما لا دين في السياسة فتفكير أخلاقي؛ يعني لا أخلاق في السياسة. فبدلا من أن تصبح سياسة الأمة ترجمة لإيماناتها وطموحاتها، تصبح ترجمة لانتهازيتها.

من المسؤول عن هذا ؟

لا يوجد مسؤول محدد تلقى عليه التبعة لإراحة النفس. طبعا مسؤول كثير من عناصر السلبية في الماضي دون الحاضر. وأيضا هجرة المثقفين إلى الخارج مسؤولة عن جزء. عدم حرية الإعلام. عدم إقامة مؤسسات ديمقراطية. عدم وجود تنظيم شعبي أو جماهيري. الاحتلال نفسه. المعاناة الاقتصادية التي فرضت على الناس لكي يسلموا بفكرة السلام. أشياء كثيرة وعوامل كثيرة مسؤولة عن ذلك.

صياغاتك تتجه إلى اتهام السلطة.

ليس فقط، الثوريون مسؤولون عن جزء، وطبيعة تطور المجتمع مسؤولة عن جزء أيضا. هؤلاء الذين يهاجمون الاشتراكية بكل عنف الآن، ليسوا فقط الإقطاعيون القدامى أو الرأسماليون القدامى فقط، بل أيضا الفئات التي أتاح لها نظام عبد الناصر أو اشتراكية عبد الناصر، مجانية التعليم والانتقال من طبقة الأجراء أو الفلاحين في الريف، إلى أن يكونوا من طبقة الأفندية أو من طبقة الموظفين طبقا لقانون خريج كل جامعة يعمل، هؤلاء لم يكتفوا –

بحكم التصور الاجتماعي – بأن يكونوا موظفين فقط، وإنما أصبحوا يبحثون عن السفر إلى البلاد العربية وعن المجيء بأموال واستثمارها في أشياء غير الوظيفة. التطلعات الطبقية عند هؤلاء مسؤولة أيضا. وليس غريبا أن كثيرين من أعضاء الحزب الوطني كانوا أعضاء في منظمة الشباب وتنظيمات الاتحاد الاشتراكي. وأن الرجال الذين حكم بهم السادات هم نفس الرجال الذين حكم بهم عبد الناصر (٥٣).

تسأل عن شعري خلال السنوات الأخيرة، وترى أن هذا الشعر وجد فيه الوطنيون صورة صادقة لمشاعرهم ؟

لست فردا في هذا. هناك مجموعة شعراء موجودون في العالم العربي منهم محمود درويش، حسب الشيخ جعفر، وآخرون. لكني أريد أن أقول إن الظروف التي مرت بها مصر كانت مختلفة بعض الشيء. مصر كانت الساحة العربية التي بدت فيها حركة الجزر والتراجع أكثر من أية ساحة أخرى. والتخلي عن قضية الثورة والتقدم كان في مصر باديا أكثر من أي قطر عربي آخر، وبالتالي فإن حركة مقاومة الثقافة المصرية، مقاومة المثقفين المصريين تمثلت في اتجاهين : الاتجاه الأول هو اتجاه الهجرة، والثاني هو اتجاه البقاء داخل مصر. ولقد شجعت السلطات في مصر الاتجاه الأول أي اتجاه الهجرة إلى الخارج تخلصا منهم. كوني أنا لظروف خاصة فضلت البقاء في مصر، هذا منحنى بعدا لم يتح لغيري وهو بعد الالتصاق بالواقع كما هو وليس كما تصوره الصحف والمجلات في الخارج. إذن إذا كانت هناك نبرة وطنية أو قصائد مضادة للسياسة التي سلكتها مصر في السنوات الأخيرة فالفضل في ذلك ليس لي شخصيا، وإنما هو لوجودي في مصر

والتصاقي بالواقع المصري بحكم ظروفي الاقتصادية والثقافية وظروف العمل أيضا. فلا أريد أن أدعي أنني من أنبياء الوطنية ولكني فقط معبر عما أراه وأحسه في المجتمع المصري[٥٤].

كيف تلقى أمل ونقل ديوان :

"كائنات مملكة الليل" لحجازي

عام :

ثاني اثنين، اختار الأول أن يحشو فمه بذهب السكوت، قانعا بالجلوس في آخر صف في "دار الندوة"، أما الثاني فاختار أن يفر بكلمته وإيمانه سالكا طريق الصديقين والشهداء، طريق الهجرة.

خاص :

(كانا يجلسان متواجهين في غرفة واحدة – الأول يحمل البريق اللامع الذي كانت تحمله رسالة الشعر الجديدة، ويجالس نجما فكاهيا معروفا آنذاك. كنت على موعد مع الثاني، وجدته في الركن يكتب قصيدة بعنوان : "السجن". آنذاك كان إهداؤها إلى "يسرا سعيد ثابت" التي جعلوها بوحيرد جديدة ؛ كان هذا الشاعر النحيل الذي التقيت به بالأمس فقط يحاول أن يرحب بي دون أن تنقطع خيوط أفكاره، عرفني بالآخر، حتى انشغل عنه بالبريق، لكنني أفسدت لعبته الصغيرة).

عام :

هذا هو ديوانه الأول بعد الرحيل : وإن كان ترتيبه يأتي رابعا بعد دواوينه اللامعة : "مدينة بلا قلب" (١٩٥٩) – "لم يبق إلا الاعتراف" (١٩٦٥) – "مرثية للعمر الجميل" (١٩٧٢)، دون أن نغفل

ملحمته المطولة "أوراس"، لكن هذا الديوان الجديد "كائنات مملكة الليل" الصادر عن دار الآداب في بيروت (١٩٧٨) لا يضم أشعاره المهجرية فقط، فهو يضم إلى جواره عددا من القصائد الأولى كتبها الشاعر قبل أن يغادر مصر في صيف ١٩٧٣.

خاص :

(كان فرحا بسيارته الصغيرة التي اشتراها قبل شهور من مغادرة القاهرة. فهو لم يكن ينوي أن يترك هذه المدينة. هل لأنه "لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة، ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة يستعرض في الضوء الأخير ظله الطويل تارة، وظله القصير". فقد عافت نفسه كل شيء وحين سمعته يتحدث عن السفر، كنت أتوقع ألا يطول غيابه، لم أغادر وطني، ولكني أعرف ما يعنيه الوطن بالنسبة لرجل يعرف كيف يقرأ العيون الليلية الجميلة).

عام :

أنا، والثورة العربية
نبحث عن عمل في شوارع باريس،
نبحث عن غرفة،
نتسكع في شمس أبريل.
....
إن زمانا مضى،
وزمانا يجيء !
قلت للثورة العربية :
لابد أن ترجعي أنت،
أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدافئ !

(بطالة ١٩٧٤)

خاص :

(ناهض الريس – شاعر من غزة. هكذا تعارفنا عن طريق حجازي. خرجنا ليلتها إلى بار صغير اسمه (جامايكا) انتقلنا بعد ذلك إلى أماكن عدة، وفي الهزيع الأخير (كما يقال) من الليل كنا في شوارع قاهرة ١٩٦٧ نغني لفيروز وناظم الغزالي. غنينا للقدس العتيقة التي كانت، كانت نسائم الليل تمسح العرق المتحدر في ليل القاهرة الحار. جلسنا إلى نافورة ميدان التحرير، واقترح حجازي أن نغتسل في ماء النافورة الملون. بعدها بأيام سقطت غزة، وجاء ناهض الريس بثيابه الرسمية إلى القاهرة – حاولنا جاهدين أن نكرر الليلة الأولى – لكننا لم نسكر، ولم نستطع أن نغني وعندما مررنا في آخر الليل بالميدان، كانت النافورة مظلمة وصامتة).

عام :

ما أكثر البرتقال الذي يحمل اسم فلسطين

في طرقات المهاجر،

لكنه ليس يحمل ما حفظته الطفولة من عطرها الحي !

هل تمنح الأرض أحشاءها للغزاة،

وهل يحمل القاتل المتجهم وجه القتيل !

....

لا أبشر بالموت[٣]!

لكنه سيكون حضارتكم،
أيها القادمون لنا بالتوابيت محشوة بالبنادق.
لست أبشر بالموت !
لكنه سيكون حصيد محاريثكم،
ورفيق مواليدكم،
وضجيج نسائكم.. الموت !
كيف يصير الضحية قاتل إخوته،
وتحل محل الفيولينة البندقية.
تلك فلسطين ما بيننا
وحدود فلسطين ليست هي النهر،
إن حدود فلسطين آخر قطرة دم تسيل !.

....

وأنا،
وطيور المخيم
ليس لنا علم !
مثلنا مثل رمل الصحارى،
ومثل النخيل،
ومثل فلسطين ليس لنا علم.
ولنا ملكوت التشرد،
ليس لنا غير هذا الطريق الطويل !

خاص :

(عندما عادت صافيناز كاظم من أمريكا، كانت متحمسة للغاية – كعادتها – لشعر محمد إبراهيم أبو سنة. لم تكن تجد فارقا كبيرا بين حماسها وبين أن تجلس تحت قدمي "إيفتوشنكو" وهو يلقي

أشعاره في منزل صلاح عبد الصبور أثناء زيارته للقاهرة. عبثا حاولت أن أدخل إلى قلبها أشعار حجازي، كان كلا منهما صديقا عزيزا لكنهما حين يلتقيان لا تستطيع هي أن تخفي عدائيتها ولا يستطيع هو إلا أن يحاول أن يكون منطقيا وهادئا، وغالبا ما كانت الجلسة تنتهي كما بدأت : بالنفور الغريزي.

بعد سنوات، وحدت المهنة بين المتباعدين. كانت معارك انتخابات نقابة الصحافيين هي الساحة التي تتسع لمواهب الاثنين الخطابية. وعندما ألقت الشرطة القبض على الشاعر أحمد فؤاد نجم، وقفت هي في ميدان سليمان باشا تخطب في المارة تنديدا بالسلطة الغاشمة، وجاءت الشرطة وفرقت التظاهرة الصغيرة التي قادتها من أمام محل "جروبي" إلى مقهى "ريش". لكن الكاتبة العنيدة لم تكتف بذلك عندما أطلقت الشرطة سراحها، بل ذهبت إلى الطلبة المعتصمين بجامعة عين شمس، واعتصمت، وذهبت معهم إلى السجن، وأوقفت عن الكتابة بعد خروجها، فسافرت إلى بغداد في الوقت نفسه، الذي سافر فيه أحمد إلى باريس).

عام :

ها أنت تفتحين عينيك على وجوهنا
للمرة الأولى
وها نحن عرايا
ليست الحرية الشيء الذي نطلبه الآن
بل الصمت
وليس المجد
إنما الأمان

تلك هي الأرض التي عاد إليها الصيف
والشمس التي تبرد عاما بعد عام
ويقال
إن ما بين المحيط والخليج جنتان.

بين العام والخاص :

القصيدة الباريسية "محطات الزمن الآخر" قصيدة لافتة، فهي ترجمة ذاتية للشاعر في حياته الجديدة. قد لا تكون نقلة فنية بالنسبة للقصائد الأخرى ؛ لكن الكهولة التي تتسلل في إحساس الشاعر هي التي تشيع الرقة في حنايا السطور، وقد كان لعناوين "البؤساء" و"أحدب نوتردام" أثر في ولع الشاعر بفيكتور هوغو الذي يتحدث إليه باعتباره مغتربا مثله، يستنكر مظاهرة اللواطيين، ويعيب على قومه الاستغراق في مشاهدة التلفزيون. ويشتكي من الوحدة في آخر الليل بعد انصراف الزائرين الذين لم يبق منهم إلا "سؤر الكؤوس، رماد السجائر، آنية للغسيل". أما "مرثية لكارل ماركس" فهي أكثر بعدا عن القلب، ولعل حجازي أحس تجاه فيكتور هوغو كشاعر بإحساس متعاطف أكثر من إحساسه تجاه كارل ماركس الذي يواجهه وحيدا فرديا يبحث عن ذكريات طفولته وحريته الريفية، وعن أصدقائه الذين رحلوا.. وكأن الحضارة الأوروبية الجديدة هي ملاك الموت الذي يخطف الأحبة ويفسد اللذات. هذا هو حجازي صاحب مدينة بلا قلب وليس حجازي الذي يعرف أن الشمس "تبرد عاما بعد عام". أرق هذه المقطوعات هي مرثيته لكامل عبد الغفار. وكامل عبد الغفار قد يكون مجهولا لكثيرين. لكنه كان صديقا حميما لأحمد عبد المعطي حجازي. نشأ معا في الريف، وقدم إلى القاهرة قبله. وربما كان دليله الروحي في أيام الغربة الأولى. لكن كامل

عبد الغفار مات في أوج شبابه، ولعل هذا الرعب هو الذي جعله حيا في وجدان حجازي كلما أحس بالخور والحنين، إنه الموت نفسه. الموت الجميل :

أنت وحدك من ينقذ الحلم
لو زرتني !
آه !
لو زرتني، وجلست قليلا
ثم عاودت هذا الرحيلا(٥٥).

الهوامش :

١- مجلة "أوراق" العدد ٤- أكتوبر ١٩٨٣، لندن.
٢- مجلة "الحوادث" العدد ١٣٧٤ - مارس ١٩٨٣، لندن.
٣- مجلة "المجلة" العدد ٣٣ - سبتمبر، أكتوبر ١٩٨٠، لندن.
٤- مجلة "خطوة" العدد ٥ - ديسمبر ١٩٨٣، القاهرة.
٥- مجلة "الثقافة" العدد ١ - يناير ١٩٧٧، بغداد.
٦- مجلة "فصول" المجلد الأول - العدد ٤ - يوليو ١٩٨١، القاهرة.
٧- مجلة "إبداع" العدد ١٠ - أكتوبر ١٩٨٣، القاهرة.
٨- مجلة "فصول" العدد السابق.
٩- مجلة "الحوادث" العدد السابق.
١٠- مجلة "أوراق" العدد السابق.
١١- مجلة "خطوة" العدد السابق.
١٢- مجلة "فصول" العدد السابق.
١٣- مجلة "إبداع" العدد السابق.
١٤- مجلة "المجلة" العدد السابق.
١٥- مجلة "إبداع" العدد السابق.
١٦- القصيدة منشورة بديوانه : "تعليق على ما حدث".
١٧- القصيدة منشورة بديوانه : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".
١٨- القصيدة منشورة بديوانه : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".
١٩- القصيدة منشورة بديوانه : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".
٢٠- القصيدة منشورة بديوانه : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".
٢١- جريدة الثورة - ١٩٧٦/٩/٣٠ "الصفحة الثقافية"، بغداد.
٢٢- مجلة "المجلة" العدد السابق.
٢٣- مجلة "فصول" العدد السابق.
٢٤- مجلة "أوراق" العدد السابق.
٢٥- مجلة "الكفاح العربي"، ٣٠ مايو، ٥ يونيو ١٩٨٣، بيروت.
٢٦- مجلة "اليمامة" العدد ٧٥٥ - يونيو ١٩٨٣، السعودية.
٢٧- مجلة "الثقافة" العدد السابق.
٢٨- مجلة "المجلة" العدد السابق.
٢٩- مجلة "الحوادث" العدد السابق.
٣٠- مجلة "اليمامة" العدد السابق.
٣١- مجلة "إبداع" العدد السابق.
٣٢- القصيدتان منشورتان بديوانه : "أوراق الغرفة (٨)...

٣٣- مجلة "خطوة" العدد السابق.
٣٤- مجلة "الثقافة" العدد السابق.
٣٥- مجلة "المجلة" العدد السابق.
٣٦- مجلة "الثورة" العدد السابق.
٣٧- مجلة "الثقافة" العدد السابق.
٣٨- مجلة "المجلة" العدد السابق.
٣٩- مجلة "فصول" العدد السابق.
٤٠- مجلة "أوراق" العدد السابق.
٤١- مجلة "الحوادث" العدد السابق.
٤٢- مجلة "إبداع" العدد السابق.
٤٣- مجلة "الثقافة" العدد السابق.
٤٤- مجلة "المجلة" العدد السابق.
٤٥- مجلة "كل العرب" العدد ٤١ – ٨ يونيو ١٩٨٣، باريس.
٤٦- كتاب "قضايا الشعر الحديث" تأليف جهاد فاضل، ص ٣٦٣-٣٦٤، ط.١ – ١٩٨٤، بيروت.
٤٧- مجلة "فصول" العدد السابق.
٤٨- مجلة "الكفاح العربي" العدد السابق.
٤٩- مجلة "اليمامة" العدد السابق.
٥٠- القصيدة منشورة بديوانه "أوراق الغرفة (٨)". ويبدو أنه خطأ مطبعي، فصحة عنوان القصيدة هو : ضد من.
٥١- القصيدة منشورة بديوانه "العهد الآتي"، بعنوان : سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية).
٥٢- مجلة "إبداع" العدد السابق.
٥٣- مجلة "خطوة" العدد السابق.
٥٤- كتاب "قضايا الشعر الحديث" المرجع السابق – ص. ٣٦٢-٣٦٣.
٥٥- مجلة "أوراق" العدد ١١ – مايو ١٩٨٤.

المصادر

(حسب الترتيب الزمني للنشر)

١- أمل دنقل : التصور الثوري للتاريخ العربي (حوار)
أجرى الحوار : جمال الغيطاني
جريدة "الثورة" (بغداد) – ١٩٧٦/٩/٣٠.

٢- مع الشاعر أمل دنقل (حوار)
لقاء أعده عبد الإله علي الصائغ
مجلة "الثقافة" (بغداد) العدد ١ – السنة السابعة – يناير ١٩٧٧.

٣- الشاعر المصري أمل دنقل يمدح وينتقد (حوار)
لقاء أعده مكتب "المجلة" بالقاهرة
مجلة "المجلة" (لندن) العدد ٣٣ – سبتمبر – أكتوبر ١٩٨٠.

٤- قضايا الشعر المعاصر (ندوة) : اشترك في الندوة.
إعداد أحمد بدوي
مجلة "فصول" (القاهرة) المجلد الأول – العدد ٤– يوليو ١٩٨١.

٥- آخر حوار مع أمل دنقل (حوار)
أجرى الحوار عبد الوهاب قتاية
(كان تلفزيون الإمارات العربية المتحدة – أبو ظبي – قد أجرى هذا الحوار مع الشاعر في رمضان سنة ١٩٨٢ وقد نشره نفس المحاور بـــ :
١- ملحق جريدة "اليوم" (السعودية) العدد ٣٧٩٥ – ٣٠ مايو ١٩٨٣
٢- محلة "أوراق" (لندن) العدد ٤ – أكتوبر ١٩٨٣.

٦- "الحوادث" تلتقي أمل دنقل في القاهرة (حوار)
أجرى الحوار جهاد فاضل
مجلة "الحوادث" (لندن) العدد ١٣٧٤ - الجمعة ٤ مارس ١٩٨٣

٧- مات أمل دنقل.. لم يصالحه المرض الخبيث فقرر مصالحة الموت (حوار)
حوار من إعداد أ.ف.
مجلة "الكفاح العربي" (بيروت) الاثنين ٣٠ مايو - ٥ يونيو ١٩٨٣.

٨- اللقاء الأخير مع أمل دنقل (حوار)
أجرى الحوار محرر الشؤون الثقافية
مجلة "اليمامة" (السعودية) العدد ٧٥٥ - يونيو ١٩٨٣.

٩- أربع شهادات في رحيل الشاعر (مقتطفات من حديث للتلفزيون المصري)
مجلة "كل العرب" (باريس) العدد ٤١- الأربعاء ٨ يونيو ١٩٨٣.

١٠- آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل (حوار)
أجرت الحوار اعتماد عبد العزيز
مجلة "إبداع" (القاهرة) العدد ١٠ -السنة الأولى- أكتوبر ١٩٨٣.

١١- الدم.. أو يعود كليب حيا (حوار)
أجرى الحوار سيد البحراوي
نشر ١) مجلة "خطوة" (القاهرة) وهي "كتاب أدبي غير دوري" العدد ٥ - ديسمبر ١٩٨٣.
٢) مجلة "السؤال" (الدار البيضاء) العدد ١ - السنة الأولى - مايو ١٩٨٤.

١٢- قضايا الشعر الحديث (حوار)

كتاب : تأليف جهاد فاضل. القسم الثاني عبارة عن لقاءات حول الشعر وقضاياه - وحوار مع أمل دنقل نشر قسم منه بمجلة "الحوادث" السالفة الذكر، والقسم الثاني بمجلة "الجيل" (نقوسيا) وهذه الأخيرة لم أحصل عليها، فاعتمدت على الكتاب)

نشر الكتاب بدار الشروق "بيروت" الطبعة الأولى - ١٩٨٤.

١٣- مراجعة لديوان أحمد عبد المعطي حجازي "كائنات مملكة الليل" بقلم أمل دنقل

مجلة "أوراق"، العدد ١١ - مايو ١٩٨٤.

كرنولوجيا الزمن الصعب ... سطور وتواريخ

- ٢٣ يونيو ١٩٤٠ : ولد أمل دنقل بقرية القلعة جنوب مدينة "قنا" بأقصى صعيد مصر. وكان أبوه من علماء الأزهر، وشاعرا على الطريقة العمودية. وفي مكتبته وجد "أمل" مجموعة من الكتب التراثية والدينية، فنهل منها في صباه.
- ١٩٤٧ : فقد أخته ذات الأربع سنوات.
- ١٩٥٠ : فقد أباه، وهو ما يزال في العاشرة من عمره، وكان عليه أن يتحمل مسؤولية البيت، ويصبح رجلا في هذه السن المبكرة.
- ١٩٥٢ : ثورة الضباط ضد النظام الملكي في مصر.
- ١٩٥٧ : يحصل أمل دنقل على شهادة الثانوية العامة، ولكنه لم يحصل على الدرجات المرتفعة التي تتيح له الدخول إلى إحدى الكليات ذات التخصص الدقيق، والمستقبل المهني الرفيع.
- ١٩٥٧ : خلال العدوان الثلاثي على بور سعيد يكتب أمل قصيدة معبرا عن سخطه وهو لا زال تلميذا في مدرسة "قنا" الثانوية، وجاء في "القصيدة" :

  يا معقلا على أسواره كل الجنود
  حشد العدو وجيوشه بالنار والدم والحديد
  يبغيك نصرا سائغا لبغاته يابور سعيد
  مادت قواهم والقوى في عزم جندك لا تميد.

- ١٩٦٢ : يكتب قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" فتكون القصيدة التي أحدثت تحولا في حياته الإبداعية حيث ساهمت في صنع مجده الأدبي.

- ١٩٦٢ : ينقطع عن الكتابة ويكرس وقته للقراءة.
- ١٩٦٣ : عمل موظفا إداريا بمصلحة الجمارك في السويس ثم في الإسكندرية، وكان شديد الضيق بالوظيفة والعمل الحكومي، ولقب بالشاعر الجمركي.
- ٥ يونيو ١٩٦٧ : الهزيمة العربية. يكتب على إثرها قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".
وفيها يعري أسباب الهزيمة في نسيج يرتكز على التراث.
- ١٩٦٩ : يصدر "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عن دار الآداب بيروت.
- ١٩٧٠ : وقوع مذبحة كبرى للشعب الفلسطيني، عرفت باسم أيلول الأسود، بالأردن.
: وفاة عبد الناصر
- ١٩٧٢ : يحرض على الرفض في مظاهرات الطلبة بقصيدته "أغنية الكعكة الحجرية"، فتغلق مجلة "السنبلة" التي نشرت القصيدة والتي كان يديرها الشاعر محمد عفيفي مطر، ويمنع تعامل أمل دنقل مع "الاتحاد الاشتراكي" ومع الإذاعة والتلفزيون.
: يحجب المجلس الأعلى للفنون والآداب جائزة الشعر عنه ويحتج لويس عوض على ذلك في مقال نشره في جريدة الأهرام بتاريخ ٧ يوليو ١٩٧٢.
- ١٩٧٣ : حرب رمضان.
- ١٩٧٤ : يصدر ديوان "العهد الآتي" ببيروت.
- أكتوبر ١٩٧٥ : قدمت صحفية من جريدة الأخبار إلى مقهى "ريش" بالقاهرة باحثة عن أمل دنقل لتجري معه

استجوابا كتجربة أولى في حياتها الصحفية. فتكررت اللقاءات بينهما. وتوطدت العلاقة لتسفر عن حب وزواج فيما بعد.

- ١٩٧٦ : توقيع معاهدة فض الاشتباك بين الحكومة المصرية وإسرائيل، ويكتب أمل دنقل في تلك الأجواء المتوترة قصيدة "لا تصالح" ليعلن فيها رفض التصالح المطلق مع العدو. وقد ضاعفت هذه القصيدة من شهرته.
- ١٩٧٧ : السادات يزور القدس المحتلة، ويوقع معاهدة "كامب ديفيد" ويستكمل تطبيع العلاقات مع إسرائيل.
- ١٩٧٩ : يتزوج "أمل" الصحفية عبلة الرويني، ويقيم معها بفندق كارلتون بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة. ولم يكد يمر على زيجته تسعة أشهر حتى ظهرت أعراض وآلام السرطان فيما بين ساقيه.
- إجراء أول عملية بعد ظهور الورم.
- مارس ١٩٨٠ : ظهور ورم سرطاني آخر.
- أواخر ١٩٨٠ : موت يحيى الطاهر عبد الله في حادث سيارة غامض. وكان يحيى صديقا حميما لأمل.
- ١٩٨١ : سافر "أمل" إلى بيروت للمشاركة في مهرجان الشقيف الشعري.
- ١٥ أغسطس ١٩٨١ : موت صلاح عبد الصبور، بعد أن سهر مع "أمل" وجابر عصفور وبهجت عثمان وأحمد عبد المعطي حجازي، في عيد ميلاد كريمة حجازي.
- فبراير ١٩٨٢ : يكتشف الطبيب انتشار السرطان في كل جسد "أمل" ويعاتبه على إهمال متابعة الكشف.
- ٤ أبريل ١٩٨٢ : يوجه سعد الله ونوس في جريدة "السفير" أول نداء من نوعه للاهتمام بعلاج أمل دنقل، جاء فيه :

"لا أدري لمن أوجه النداء.. ولكن كيف أمنع نفسي من النداء.. وحياة أمل دنقل قد تضيع بسبب قلة الاكتراث، أو عدم توفر نفقات العلاج".

- ١٧ مايو ١٩٨٢ : والمرض يفترس أمل دنقل في "معهد السرطان بالقاهرة" يكتب يوسف إدريس خطابا لرئيس الوزراء فؤاد محيي الدين، في جريدة الأهرام، جاء فيه :

"كانت الدولة كريمة وأمرت بعلاج أمل دنقل على حسابها. ولكني رأيت القرار يا دكتور، وهو قطعا غير صادر عن مجلس الوزراء، أظنه صادرا عن وكيل وزارة الثقافة أو الصحة، لا أعرف، وهو ينص على علاج (المواطن أمل دنقل) على نفقة الدولة في الدرجة الثانية بمعهد الأورام.

وأنت تعلم يا سيدي أن مرضا كمرضه وعلاجا مكثفا كعلاجه يحتاج مرافقا، فكيف يكون المرافق – زوجته الكاتبة الصحفية عبلة الرويني – معه في حجرة يشاركها فيها مريض آخر ربما له مرافق هو الآخر.

وكانت النتيجة أن أمل دنقل رفض القرار وعنده كل الحق، وأقام في حجرة تكاليفها ثلاثون جنيها في اليوم الواحد وقد تجمع عليه الآن ما لا يقل عن الثلاثة آلاف جنيه وقد حاولت أنا وأصدقاؤه أن ندفعها فأبى بعنف.

... ولهذا ألجأ إليك يا دكتور فؤاد. لا أطلب له قرار شفقة، وإنما أطلب له حقا أصيلا على هذه الأمة الأصيلة، فما هكذا تعودنا أن نعالج الشعراء... أما من طريقة يا دكتور نرد لهذا الشاعر العظيم بعض ما

عاناه ويعانيه من أجلنا فكل شعره عنا وعن مصرنا وعن قضيتنا وكل حياته كانت كذلك".

- أواخر ١٩٨٢ : يخرج أمل دنقل من المستشفى رفقة زوجته، ويتجه إلى "مسرح السلام" بشارع القصر العيني بالقاهرة، ليشارك في الاحتفال بذكرى الشاعرين (حافظ إبراهيم وأحمد شوقي)، رغم شدة مرضه وعجز نصفه الأسفل.

  - يقول أمل دنقل عن قصة مرضه والقرارات الوزارية "أعلن ندمي وتوبتي عن التفكير في شفائي عن طريق القرارات الوزارية، وأشكر كل الأصدقاء الذين حاولوا – بشكل أو بآخر – أن يبعثوا في نفسي الاطمئنان بأن الدولة سوف تهتم بأمر علاجي، وترسلني للعلاج بالمستشفيات الأمريكية إسوة ببعض الحالات الأخرى. ولكن أنشادهم أن "يكفوا على الخبر الماجور" فيكفي ما تحملت من عذابات انتظار اللجان والتقارير والقرارات وفي النهاية رصدوا لي مبلغا لا يسمح بعلاجي داخل مصر فما بالك بالعلاج بالخارج ؟!" (مجلة صباح الخير – ديسمبر ١٩٨٢).

- ٢٤ مايو ١٩٨٢ : تجري عطيات الأبنودي استجوابا مطولا مع الشاعر – بمعهد الأورام – ضمن فيلمها التسجيلي عنه "أحاديث غرفة".

- السبت ٢١ مايو ١٩٨٣، الثامنة صباحا : يرحل الشاعر أمل دنقل ويرتاح من آلامه الرهيبة، فينقل إلى مسقط رأسه بقرية "القلعة" حيث وري جثمانه. (قرية "القلعة" تقع على بعد عشرين كيلومترا تقريبا إلى الجنوب من مدينة "قنا" بأقصى صعيد مصر).

الفهرست

رقم الإيداع ٩٢٢٤ / ٢٠٠٣
I.S.B.N.
977-305-458-6
مطابع المجلس الأعلى للآثار

لوحة الغلاف للفنان صلاح عنانى

كان موته خسارة كبرى لشعرنا العربى المعاصر ،
الذى فقد فيه صوتًا شعريًا متميزًا، وشاهد عصر
حبل بقيم الزيف و الإحباط
وسيظل هذا الصوت قويًا متميزًا بين الجميع ،
يملأ الآفاق فى انحياز إلى قضية إنساننا العربى



